


# مراجعات في المسرح العربي

فرحان بلبل

دراسة

# هـذا الـكـتـاب

فـي عقود السنين الأخيرة ، بدأت تظهر دراسات نقدية وتأريخية عن المسـرح في كل قطر من أقطار العربية . فأمكن أن يتعرف الدارسون العرب علـى التجارب المختلفة في هذه الأقطار . ثم جاءت المهرجانات والندوات التي تجمع عدداً من المسرحيين العرب في مكان واحد يتبادلون فيه الرأي والخبرة . فأتاحت للدارسين أن لا يكتفوا بالقراءة عن المسرح العربي ، بل صار بإمكانهم أن يشـاهدوا مـا يفعلـه المسرحيون العرب مشاهدة حية تكشف ما في العملية المسـرحية المحلـية لكـل قطر من وشائج إنسانية وفكرية بينها وبين العملية المسرحية في القطر الآخر .

بهذا الشكل أمكن أن تظهر كتب ودراسات تتناول المسرح العربي في مرحلة من مراحله أو في مظهر من مظاهره .

والمسرح العربي ، رغم توزعه في أقطار متباعدة في المكان ، ورغم تعدد منازعه بتعدد أقطاره ، يحمل سمات مشتركة وخصائص متشابهة تجعله واحداً في تعدده ، وقائماً على أسس أصيلة في تنوعه . وصار من مهمة النقد والـتأريخ أن يستكشـف مـا هـو عام في المسرح العربي بقدر ما يكتشف الخـاص في مسرح كل قطر ، وأن يجمع الخصائص المشتركة التي تجعل من هـذا المسرح الممتد بعيداً والمتنوع كثيراً ، نشاطاً عربياً إنساني النزعة ركين القوة .

وهذا الكتاب محاولة في اكتشاف بعض هذه الخصائص المشتركة .

ولأن المسـرح العربـي صار ممتداً على مدى قرن ونصف قرن من الزمان ، فقد مر في مراحل كثيرة طورت أساليبه ونقلته من فن جديد جلبناه ، إلى فن عريق أصّلناه .

وهذا الكتاب محاولة لتبيان هذه النقلة الحاسمة .

وإذا كـــان غـــير ممكن لدراس واحد أن يُلمَّ بجميع الموضوعات التي تصـــف وتحلل كل شؤون المسرح العربي – وما أكثرها – فقد اقتصرنا على بعــض هــذه الشــؤون التي رأينا فيها مساهمة في تبيان المشترك العام في المسرح العربي .

كـــان الفصل الأول منه خاصاً بتناول ( التاريخ ) في المسرح العربي مـــنذ نشأته حتى اليوم . لأن المادة التاريخية كانت واحداً من أهم الأسلحة في بـــناء العملـــية المســـرحية العربية وإدخالها في الذائقة العربية وفي معالجة الموضـــوعات التـــي رآهـــا العـــرب ضرورية لهم في كل مرحلة من مراحل مسرحهم .

وكـــان الفصـــل الثاني عن نشأة وتطور النقد المسرحي منذ أن رافق المســـرحَ في خطواته الأولى مكتفياً بالحد الأدنى من الملاحقة والتقييم ، حتى تحول إلى تأريخ واسع للمسرح العربي كله .

وكان الفصل الثالث تحليلاً وتأريخاً ووصفاً واستخلاصَ نتائج لمراحل المسرح العربي منذ غرسته البكر الأولى حتى تحـــولـــه إلى نهر عريض يملأ جنبات النشاط الثقافي العربي اليوم .

وأنهيـــنا الكتاب بخاتمة عن موقع الكاتب المسرحي العربي في الأدب العربي وفي الأدب العالمي .

إن اســـتخلاص مـــا هو عام مشترك في المسرح الغربي يتيح لدارسه فـــي كـــل قطر عربي أن لا يغلق أبوابه وعيونه على مسرح بلده وحده . وأن يجـــد بيـــنه وبين المسرح في البلدان العربية جسوراً أثبت الزمن أنها قوية . وباكتشـــاف هـــذه الجسور نتعمق في فهم مسرحنا العربي ونستطيع أن نضعه موضعه الصحيح في مجمل الإبداع العربي والعالمي .

فـــإن كان الصواب فيما نظرتُ واستخلصتُ وأرّختُ ، فإن ذلك حسبي عند القارئ . وإن نـــدَّ عني بعض الصواب ووقعت في بعض الخطأ ، فإن لي عنده عذرَ الجهد وصدقَ النية .

فرحان بلبل

## الفصل الأول :

# تناول المادة التاريخية في المسرح العربي
## خصائصه واتجاهاته

## اقتباسات

### 1- من تاريخ الطبري في وصف ثورة الزنج

( فلما كان في شوال من هذه السنة - 257 هـ - أزمع الخبيث ، وهو علي بن محمد صاحب الزنج ، على جمع أصحابه للهجوم على أهل البصرة والجدّ في خرابها . وذلك لعلمه بضعف أهلها وتفرقهم . قال الحسن بن عثمان : فلما كان يوم الجمعة ، أغارت خيل الخائن على البصرة صبحاً في هذا اليوم . قال الحسن بن عثمان : فإني لأسمع تشهُّدَهم وضجيجَهم وهم يُقتَلون ) .

*الجزء التاسع - ص 486*

============

### 2- من قصيدة ابن الرومي في وصفه لهجوم الزنج على البصرة

| | |
|---|---|
| كم أغصّوا من شارب بشراب | كم أغصّوا من طاعم بطعام |
| كم ضنين بنفسه رام منجىً | فتلقّوا جبينه بالحسام |
| كم أخ قد رأى أخاه صريعاً | تَرِبَ الخد بين صرعى كرام |
| كم أب قد رأى عزيز بنيه | و هو يُعلى بصارم صمصام |
| صبّحوهم فكابد القومُ منهم | طولَ يوم كأنه ألف عام |

==========

## 3- من مسرحية ( ديوان الزنج ) لعز الدين المدني

*علي بن محمد* :امض سليمان وخذ هذه الراية . وماذا ستقول للمستضعفين في البصرة ؟ بم ستبشرهم ؟

*سليمان بن جامع* :ما قاله الله تعالى في كتابه العزيز ( إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة . يقاتلون في سبيل الله فيَقتلون ويُقتلون . وعداً عليه حقاً في التوراة والإنجيل والقرآن ، ومن أوفى بعهده من الله . فاستبشروا ببيعكم الذي بايعتم . وذلك هو الفوز العظيم ) .

*علي بن محمد* :امض سليمان . ولا تنته من البصرة حتى تقتل التجار ، وتصلب السماسرة ، وتحرق النخاسين ، وترجع أموال المسلمين ومتاعهم إلى بيت المال .

*ص 40*

==========

## 4- من مسرحية ( ثورة الزنج ) لمعين بسيسو

فلقد ثار الزنج .

براڤو

وضعوا السرج على ظهر السيف وثاروا .

براڤو

وانتصروا في معركة أو معركتين .

براڤو ... براڤو

البصرة سقطت في أيديهم

لكن ما أسرع ما سقطوا تحت نوافذ بغداد

براڤو بغداد

* * *

كانت يد عبد الله بن محمد

كانت يدُه معجزتَه

كانت أيدي الزنج

معجزةَ القرن الثالث للهجرة

معجزة الثورة

لكن أنتم

أنتم

ما هي معجزة أياديكم ؟

*ص 13 و ص 97*

***

# تمهيد

كانت أحداث الماضي دائماً مادة غنية للأدب شعراً وقصة ومسرحاً . فالإنسان يحب أن يسمع الحكايات التي يعرفها ، وأن يرى - بعين الخيال أو بعين التشخيص - أشخاصاً رسخوا في ذاكرته بالهالة التي صنعها لهم ، حقيقيةً كانت هذه الهالة أم متوَهمة . وكلما أوغلت أحداثُ الماضي في القِدَم كانت أغلى على القلب وأشحذَ للخيال وألذَّ في المتعة . وكلما عنفت أحداث الماضي ولاقت شخصياتها الأهوال وقامت بالمغامرات كانت أفتنَ وأشدَّ إثارة . فإن الأهوال والمغامرات لا يتلقاها الإنسان إلا إذا كان يصارع خصماً عنيداً أو مصاعبَ ضخمة . وفي هذا الصراع بين البطل وخصومه تنهض المتعة واللذة. لكن الإنسان سوف يكف عن الاهتمام بالحكايات القديمة مهما بلغت من المتعة والإثارة إذا لم يكن فيها ( حكمة ) مستخلصَة من حقائق الحياة و(عبرة ) يرتقي الإنسان حين يتمثلها ويهتدي بها في حياته .

وبسبب تعلق الإنسان بحكايات التاريخ القديم ، أقبل المبدعون صُنّاعُ الأدب على النهل منها . وقد وجدوا الطريق لاحبة في تناولها . فهي تقدم إليهم الموضوع جاهزاً ناجزاً ، والأبطالَ موصوفين معروفين . وتقدم إليهم الحكمة والعبرة في تضاعيف السرد التاريخي . فيحققون بهما غاية ما يُبدعون . ولا يبقى عليهم بعد ذلك إلا أن يوشّحوا ما أخذوه بتزيينات الخيال . وكلما كان خيالهم أشدَّ سطوة على المعروف المحكيّ ، كان ما يبدعونه أجمل وأدخل إلى النفوس .

ومن هنا اعتمد المسرح منذ بداياته الأولى على أحداث الماضي ومايزال . ومن هنا اعتمد المسرح العربي منذ نشأته على أحداث الماضي وسوف يظل على هذا الاعتماد . فشق لنفسه طريق الوصول إلى قلوب وعقول مستمعيه . وإذا كانت أحداث الماضي تشمل الأساطير والقصص المؤلفة والسيرة الشعبية إضافة إلى التاريخ ، فقد استقى المسرح العربي منها جميعاً . وكان دائماً يستخلص منها الحكمة والعبرة فينساب إلى تلك

القلوب وهاتيك العقول .

وفي هذا البحث سوف نقف عند المادة التاريخية وحدها من بين أحداث الماضي التي اعتمد عليها المسرح العربي . وعلى الرغم من أن الفصل في المسرحية الواحدة بين ما هو ( تاريخي ) وبين ما هو ( قصصي ) ليس مستطاعاً دائماً ، فإن مقياس التفريق بينهما هو أن يكون الحدث الرئيسي أو الشخصية المحورية مما يدخل في باب ( التاريخي ) . ونقصد بالتاريخي الأحداثَ المعروفة التي دونها المؤرخون بما يعتبرونه توثيقاً لها لجعلها حقيقة تاريخية .

## أولا: خصائص المادة التاريخية في المسرح العربي

إذا كان التاريخ موضوعاً للمسرح عند جميع الأمم ، فإن تناول هذا الموضوع عند كل أمة منها كانت له خصائصُه النابعةُ من وظيفة المسرح لدى كتابها حسب مراحل تطورها وظروفها وموقعها من التاريخ البشري العام ودورها فيه . وكان لاستخدام التاريخ عند الكتاب العرب خصائصُه ومظاهرُه الخاصةُ بالعرب وحدهم بسبب الظرف التاريخي الذي نشأ فيه المسرح العربي من ناحية ، وبسبب الغايات والأهداف التي قصد إليها الكتاب العرب منذ نشأته حتى اليوم من ناحية ثانية . ويمكن تلخيص هذه الخصائص أو المظاهرْ بالنقاط التالية :

1 - إن التاريخ العربي متصل الحلقات مكتوبٌ كلُّه باللغة العربية التي لم تندثر ولم تتغير قواعدها . وهو في الوقت نفسه تاريخ الإسلام الذي تدين به الأكثرية الساحقة للعرب . ولذلك اعتبره العرب جميعاً تاريخهم . ويُبنى على ذلك أن كل ما وقع من أحداث تاريخية منذ الفترة التي سبقت الإسلام بمائة وخمسين عاماً حتى اليوم ، هو التاريخ المقروء المتداول لجميع الأقطار العربية. وكل حادثة وقعت في أية منطقة في أي عصر تخص كل واحد من أبناء العربية وتمسه مساً مباشراً حياً . وسواء وقعت الحادثة في سقيفة بني ساعدة في المدينة المنورة أم في فتوح الإسلام شرقاً وغرباً أم على شواطئ مصر وبلاد الشام في الحروب الصليبية أم في أبعد نقطة على الشاطئ المغربي ، فهي التاريخ الشخصي لكلِ واحد من العرب أجمعين . وكل واحد منهم يتأثر بها بالدرجة نفسها . وتُثار مشاعرُه بالقوة ذاتها . و إن العلاقة بين الحدث التاريخي وبين الإنسان العربي لا تكون متينة في الأحداث الكبيرة فحسب ، بل

نجدها أيضاً في الأحداث الصغيرة التي تبدو كأنها تخص بلداً دون بلد . فحادثة دنشواي في مصر وثورة عمر المختار في ليبيا وثورة عبد الكريم الخطابي في المغرب وثورة ابن باديس في الجزائر وضرب الفرنسيين لدمشق ، تحظى بهذا الشـعور الجمعي العربي وتخص كل واحد من العرب مهما تناءت بلده عن بلد الحـدث التاريخـي . فمايزال العرب يرددون قول أحمد شوقي في رثاء عمر المختار :

**ركزوا رفاتك في الرمال لواء　　　يستنهض الوادي صباح مساء**

**يا ويحهم نصبوا مناراً من دم　　　يوحي إلى جيل الغد البغضـاء**

ويرون في هذه القصيدة وأمثالها جزءاً من ديوانهم العام ومن تراثهم .

وفـي الوقـت نفسـه نجـد أن لكل بلد عربي تاريخه الخاص به قبل الإسـلام. كتاريخ الفراعنة في مصر . وتاريخ البابليين والأشوريين والآراميين فـي العراق وبلاد الشام . لكن اندماج العرب جميعاً في التاريخ الإسلامي جعل الحقبات التاريخية قبل الإسلام تاريخاً للعرب جميعاً . فكأن التوحد التاريخي بعد الإسلام صار توحيداً تاريخياً قبل الإسلام .

إن ما سبق يعني أن الكاتب المسرحي العربي وجد أمامه فسحة زمانية ومكانـية فـي انـتقاء ما يشاء من أحداث تاريخية . وأيُّ حدث تاريخي يدور موضـوع مسـرحيته حولـه سـوف يتلقاه المتفرج العربي باعتباره جزءاً من تاريخـه. وسـوف يكـون لـه التأثير البليغ في نفسه . وليس مثال ( مصرع كلـيوباترة ) لأحمـد شـوقي بعـيداً عن الأذهان . فما من بلد عربي إلا قدم المسرحية مرات ومرات .

2- طـوال مـدة القرن ونصف القرن التي هي عمر المسرح العربي كانت الأقطار العربية تعيش حالة واحدة . فحين ولادته وأثناء نشوئه وامتداده ، كانت الأقطار العربية تحت السيطرة العثمانية . فلما انزاحت هذه السيطرة جاء الاسـتعمار الغربي . ثم بدأ الاستقلال عنه منذ منتصف القرن العشرين . ومع أن كـل قطر عربي كان له واقعه الخاص به ومشاكله النابعة من هذا الواقع ، فـإن الطمـوح نحوالاستقلال كان واحداً . وكانت هذه الفترة هي ما اصطلحنا على تسميته ( عصر النهضة العربية ) .

وقـد واجه المسرح العربي همومَ التحرر وهمومَ النهضة معاً . وهذا يعنـي أن الاتجاهـات الرئيسـية للمسرح العربي عموماً وللمسرحية التاريخية

خصوصاً ، كانت واحدة رغم امتداد العرب على جزئين كبيرين من قارتين . وإذا كانت المسرحية الواقعية تمس ما هو خاص بكل قطر عربي ، فقد التفتت المسرحية التاريخية إلى ما هو عام في الوطن العربي . وتولد عن ذلك أن المسرحية التاريخية التي ولدت في ظل العثمانيين ثم ترعرعت في ظل الاستعمار ثم في ظل الاستقلال ، كانت تمس المواطن العربي كائناً ما كان القطر الذي ينتمي إليه . وإذا كانت مسرحيات كل مرحلة تؤكد فكرة ما ، فإن هذه الفكرة كانت الهمَّ السائد للعرب جميعاً في تلك الفترة . ومن هنا ندرك لماذا أمكن تقديم المسرحيات التاريخية في العديد من الأقطار العربية في حين لم تستطع المسرحيات الواقعية أن تتجاوز أقطارها إلى غيرها إلا بصعوبة وبعد كثير من التعديل والإعداد . ودليل ذلك أن مسرحيات أحمد شوقي التاريخية عرضت على خشبات المسارح العربية في حين لم تتجاوز مسرحيته ( الست هدى ) حدود مصر . ودليل ذلك أيضاً أن ( عسكر وحرامية ) لألفريد فرج لم تكد تتجاوز حدود مصر في حين قدمت مسرحيته ( الزير سالم ) في عدد كبير من الأقطار العربية . ودليل ذلك أيضاً ( مأساة الحلاج ) لصلاح عبد الصبور و( كيف تركت السيف ) لممدوح عدوان و ( مغامرة رأس المملوك جابر ) لسعد الله ونوس . فقد ساحت هذه المسرحيات ، وأمثالها ، في البلدان العربية مرة بعد مرة .

3 – تمت ولادة المسرح العربي – وهو فن جديد طارئ لا جذور له في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية القديمة – بين منتصف القرن التاسع عشر ونهايته . وكانت هذه الولادة تعاني في جميع الأقطار العربية من مشاكل واحدة . فالمسرح الناشئ كان يقابَل بالتثبيط لأنه فسق وفجور أكثرَ مما يُتلقَى بالترحيب لأنه وجه حضاري . وفي الوقت نفسه كان المسرحيون العرب يتعلمون أصول هذا الفن من أوروبا ويتأثرون بتيارات ومذاهب المسرح الأجنبي .

وهكذا كان المسرحيون يخوضون معركة مزدوجة . فهم يسعون إلى تثبيت وجود المسرح لتحويله من فن طارئ متهم إلى فن مقيم له أصالته في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية . ويسعون في الوقت نفسه إلى تطوير أدواتهم الفنية . وقد كانت هذه المعركة من أعنف معارك عصر النهضة . وقد تصدى لها المسرحيون والمفكرون معاً . فأبو خليل القباني الذي اكتوى بنار الاتهامات وهو يثبِّت هذا الفن يصف عنف الهجوم من ناحية ويبين قيمته من

ناحية ثانية . فيقول تلميذه الوفي كامل الخلعي وصفاً للعنف : ( ذلك أن بعضاً من مشايخ الشام قدموا تقريراً إلى دار خلافة الإسلام قالوا فيه ما معناه " إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الأبية . وتراه على الناس خطباً جليلاً ورزءاً ثقيلاً . لاستلزامه وجود القيان ينشدن البديع من الألحان . بأصوات توقظ أعين اللذات في أفئدة من حضر من الفتيان والفتيات . فيمثل على مرأى من الناظرين ومسمع من المتفرجين أحوال العشاق وما يجدونه من اللذة في طيب الوصل بعد الفراق . فتطبع في الذهن سطور الصبابة والجنون ، وتميل بالنفس إلى أنواع الغرام والشجون . والتشبه بأهل الخلاعة والمجون . فكم بسببه قامت حرب الغيرة بين العواذل والعشاق . وسفك الدماء البريئة وأراق . وكم سلب قلب عابد . وفتن عقل ناسك وحل عقد زاهد) . ورداً على هذا الهجوم العنيف المرفوع شكوى مرة إلى أعلى منصب في الدولة العثمانية يقول القباني دفاعاً عن مسرحه الجديد ( التمثيل جلاء البصائر ومرآة الغابر . ظاهره ترجمة أحوال وسير . وباطنه مواعظ وعبر . فيه من الحكم البالغة والآيات الدامغة ما يطلق اللسان ويشجع الجبان ويصفي الأذهان ويرغب في اكتساب الفضيلة ويفتح للبليد باب الحيلة . ويرفع لواء الهمم ويحركها إلى مسابقة الأمم )"[1]. ويقول عنه مارون نقاش ( بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر . فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر . وعدا اكتساب الناس منها التأديب ورشفهم رضاب النصايح والتمدن والتهذيب ، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة ويغتنمون معاني رجيحة )"[2]. وسوف يظل المسرحيون حتى اليوم يدافعون عن ضرورة وجود المسرح . وذلك بقيامهم بعبء تقديم الدراسات عنه.

والشيخ رفاعة الطيطاوي يكتب عن المسرح في فرنسا مرغّباً بوجوده في مصر . والشيخ علي مبارك يقول عن المسرح ( له تأثير عظيم في عقول الشبان من الرجال والنساء . فيكشف لهم عن حقائق الأمور فيتحرزون من الوقوع في شباك الغي ومهاوي الغرور . وأقل فضائله الكشف عن العيوب والمساوئ وتمييزها من الفضائل والمحاسن . وهو بتحقيره للأولى وتزيينها وتعظيمه للثانية وتشريفها يحملنا ، لا محالة ، على توجيه أنظارنا وازدياد ميلنا

---

(1) - ( نظرية المسرح ) في جزئين - تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب - إصدار وزارة الثقافة السورية دمشق - عام 1994 - ص 937 الجزء الثاني . وقد نقل المحرر هذا النص من كتاب محمد كامل الخلعي تلميذ القباني ( كتاب الموسيقى الشرقي ) .

(2) - المصدر السابق - الجزء الثاني ص 420 .

للحسن الممدوح وإعراضنا وازدياد نفرتنا عن السيء المذموم )"[1]. ومحمد كرد علي يدافع عن المسرح مع أنه ليس له سابقة في تاريخ الإسلام فيقول عنه ( للتمثيل يدٌ في تربية الملكات وترقيق الشعور والإحساس . يعده الغربيون من العوامل في إنهاض الأمم ، ويعده العامة من المسليات وما هو إلا أمثولات . ويعده فريقٌ هزلاً وما هو إلا عين الجد )"[2].

في هذه المعركة المزدوجة كانت المسرحية التاريخية السلاحَ الأقوى والأمضى . فهي تتقدم إلى الناس بما يعرفونه من الأحداث التاريخية وبما يعتبرونه النماذج العليا من العزة والشموخ ، وبما يفتخرون به من الشخصيات التاريخية الفذة . فمن منا لا يُستثار بصلاح الدين الأيوبي وخالد بن الوليد وطارق بن زياد وصقر قريش وعنترة ؟ وقد كان ذلك مدخلاً صحيحاً وجميلاً إلى القلوب والعقول . فالحكاية التاريخية الجليلة تُكذّب صفة الفسق والفجور التي هي أوجع ما يمكن أن يُتهم به عربي . وما فيها من بطولة وشهامة وكرم ودفاع عن الشرف ، وهي صفات يعتز بها العربي ، تؤكد فضيلة المسرحي الذي يقدمها . وإذا كانت المسرحية التاريخية تقدم الحصانة الاجتماعية والأخلاقية للمسرح وتنفض عنه الاتهامات ، فقد كانت أيضاً طريق الكتاب للوصول إلى تأصيل مسرحهم وذلك بأن يطوروا أدواتهم الفنية حتى تستحوذ على لب المتفرج .

4 – أدرك المسرحيون العرب ، وهم يتناولون التاريخ ، أنهم ليسوا مؤرخين وإن اعتمدوا الحدث التاريخي مادة لمسرحياتهم . فكانوا يغيرون في سير الأحداث ونهج الشخصيات . يدفعهم إلى ذلك أمران :

أولهما أن بناء القصة التاريخية يختلف عن بناء كتابة التاريخ . فالأول قوامه الخيال والثاني قوامه الحقائق . وإذا كان المؤرخ ملزماً بالحقائق فإن الأديب ملزم بالمحاكاة . والمحاكاة لا تطابق الواقع بل تطابق صورة الواقع التي يبنيها التخيل والتخييل .

وثانيهما أن المسرحية التاريخية لم تكن غايتها الوقوف عند الماضي بل التغلغل في أسرار الحاضر . وسلاحه في ذلك كما يقول علي أحمد باكثير أن (يختار من المادة التي يجبل منها موضوعه ، العناصر التي يراها ذات دلالة.ويطرح ما ليس كذلك . سواء أكانت هذه المادة من التاريخ أو من الحياة

---

(1) – المصدر السابق – الجزء الأول ص 63 .
(2) – المصدر السابق – الجزء الأول ص 143 .

المعاصرة )"[1] .

وقــد حـــاول بعض النقاد أن يتتبعوا ( أخطاء ) الكتاب المسرحيين في ســـرد التاريخ ، وأن يردعوهم عن ارتكاب هذه الأخطاء . لكن كتاب المسرحية التاريخية كانوا ملزمين بارتكاب الأخطاء . وما أجمل ما فعلوه .

ويتفاوت الكتاب المسرحيون في مدى خروجهم عن الحقائق التاريخية . لكـــن ما يلفت النظر أن تقيدهم بالمادة التاريخية كان يتناقص مع مرور الزمن وتمكـــنهم من بناء الدراما . ففي حين نجدهم في القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين أقرب إلى الالتزام بالتاريخ ، نجدهم منذ ما بعد الحرب العالمية الأولى أقـــرب إلـــى الخروج عن هذا الالتزام . ثم أخذوا بعد منتصف القرن العشرين يُكـــثرون مـــن اخـــتراع الأحداث والأشخاص . ثم أخذوا في المرحلة الأخيرة يقلـــبون الحقائق التاريخية ويعرضونها بشكل مناقض أو مغاير لما كانت عليه . وقـــد تـــرافق الخـــروج علـــى التزام الحقائق التاريخية مع نمو قدراتهم الفنية ومهاراتهم في كتابة الدراما . فعندما كانت المسرحية التاريخية ( عظة ) للناس كـــان الالتزام أكثر . فلما صارت ( فناً ) قل الالتزام به . ولما ( ارتقى الفن ) حدث الخروج عن التاريخ .

وهكذا ، فإن مراجعتنا للمسرحية التاريخية من هذا المنظور يكشف لنا مســـيرة تطـــور الفن المسرحي عند الكتاب العرب . ويمكن القول – بكثير من الاطمئنان – إن دراسة تطور المسرحية التاريخية تعطينا المفتاح لدراسة تطور فن الدراما عند العرب .

5 – منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم يعاني الكتاب المسرحيون من مشـــكلة العامـــية والفصحى لغةً للمسرح . ومنشأ هذه المشكلة يعود إلى البون الشاســـع بين عامية الحديث اليومي وبين لغة الأدب والإنشاء الرسمي التي هي الفصـــحى . وقـــد صعب على الكتاب أن يكتبوا المسرحيات الواقعية بالفصحى لأنهـــا تـــندُّ عن محاكاة الواقع . وصعب عليهم أيضاً أن يكتبوها بالعامية لأنها تهـــبط بما يكتبونه وتخرج به عن دائرة الأدب مع أن المسرح ، أولاً وآخراً ، نـــوع من أنواع الأدب . يضاف إلى هذا أن المسرحية المكتوبة بالعامية تتقوقع داخل قطرها فلا تتجاوزه إلى غيره من الأقطار . فكأن الكاتب يحكم على نفسه أن يقطع صلاته بجمهور غير جمهور بلده . وفي هذا القطع ألـــمٌ يـــحـــزُّ في

---

[1] – ( المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر ) تأليف أحمد زياد محبك – إصدار دار طلاس – دمشق عام 1989 ص 22 .

نفس كل أديب .

وقد حسم كثير من الكتاب أمرهم في شأن استخدام العامية والفصحى . فبعضـــهم اتجـــه إلـــى العامية في كتابة المسرحية الواقعية كما فعل أكثر كتاب مصـــر والعـــراق والمغرب . واتجه بعضهم نحو الفصحى كما فعل أكثر كتاب ســـورية . وبذلك خسر الكتاب معركتهم في خلق لغة مسرحية تتناسب مع هذا الفـــن الطـــارئ عليهم ، في حين كسب الشعراء والروائيون هذه المعركة . فقد طـــور هؤلاء اللغة العربية لا من حيث قواعدها – فالقواعد لا تتغير – بل من حيـــث تراكيبها وأساليب الفصاحة ومجلى البلاغة فيها . وظل باع المسرحيين قصيراً في مجال الأدب المسرحي . وإذا انصبَّ جهدهم على تطوير العامية فقد كـــان جهـــداً ضائعاً لأن العامية تتغير ولا تتطور . وبهذا الشكل ظل ( الأدب المسرحي ) في أكثر الأقطار العربية لا يدخل خزانة الأدب وإن طبع في كتب. وظل صالحاً للعرض دون صلاحيته للقراءة الأدبية التي هي ، بعد كل حساب ، تراث الأمة .

المسرحية التاريخية وحدها هي التي تخلصت من هذه المشكلة .

فاللغـــة الفصـــحى هـــي التي تليق بالمسرحية التاريخية . وكان كتابها يكتـــبون أدبـــاً مسرحياً . وكانوا يحاولون إبراز فصاحتهم وقدراتهم البلاغية . شـــأنهم في ذلك شأن بقية الأدباء . ولأن المسرحية التاريخية نشأت على أعتاب عصـــر النهضـــة وشاركت فيه وخاضت معاركه ووقفت إلى جانب المطوِّرين لمـــناهج الحـــياة العربية ، فقد تساوقت وتطورَ أساليب الكتابة العربية . وقد بدأ أسلوبها مسجوعاً سجعاً ثقيلاً لأن السجع كان سمة البلاغة ومعرض الفصاحة . فلمـــا ثـــار الناهضون على هذا الأسلوب كانت المسرحية التاريخية أسرع من غـــيرها إلى التخلص من هذا الأسلوب . ثم التفتت إلى أساليب العصر العباسي ومـــا ســـبقه لأن بدايـــة عصر النهضة كانت في خلع أساليب عصر الانحطاط والعـــودة إلـــى الأســـاليب العربـــية القديمة كما فعل الشعراء . ثم درجت إلى الأســـلوب العصري بعد أن نفض الأدباء رداء العودة إلى القديم وكتبوا بأساليب تناسب عصرهم قوامُها البساطةُ في التركيب والتخلصُ من الموازنات الموسيقية والإقـــلالُ من المترادفات في الألفاظ والمعاني . ولهذا ، أمكن لفرح أنطون أن يكتب مسرحيته ( السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم ) عام 1914 بأسلوب ( لغته سهلة غير متكلفة )[1]. لأن الكاتب ( لا يعنى باختيار ألفاظها وتنميقها .

---

[1] – ( المسرحية في الأدب العربي الحديث ) تأليف محمد يوسف نجم ص 331 .

وكل ما يهمه من الأمر أن يرسم الشخصيات ويسرد الحوادث وينقل المعاني التي يتوخى التعبير عنها كاملة . فكان الحوار مرناً يلائم تطور الحوادث ونمو الشخصيات )"[1]

وهكذا تصبح المسرحية التاريخية – وقلما انتبه النقاد إلى ذلك – مدخلاً لدراسة تطور الأدب العربي منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم . ويمكن القول، بكثير من الاطمئنان أيضاً ، إن المسرحية التاريخية هي المحل الأول لهذه الدراسة . وتحتل في هذا المجال مكانة أوفى وأكمل من الشعر والرواية والمقالة في هذا التطور . وسبب ذلك هو طبيعة الفن المسرحي وعلاقته بالمتلقي .

فالشاعر والروائي وكاتب المقالة لا يصطدمون بالمتلقي اصطداماً مباشراً . فيكون دافع التطوير والتغيير عندهم وعياً بالواقع الاجتماعي والثقافي وتحريضاً عليهما . ومع أن الشاعر يتعرض لإلقاء شعره أمام الناس فإن الذاكرة الشعبية الممتلئة بالشعر العربي القديم تجبره أن يتراوح بين الالتزام بأساليب القدماء وبين افتراع أساليب جديدة في الكتابة . وهم يتراوحون بين هذين الأسلوبين حتى اليوم وبعدما عصف التطور الهائل في أساليب الكتابة بجميع أنواع الأدب بسبب قوة هذه الذاكرة الشعبية التي تصطفق فيها القصائد العربية القديمة . أما الكاتب المسرحي فيصطدم بالمتلقي اصطداماً سميناه مباشراً . وهو يطلب استجابة متفرجيه كاملة لا نقصان فيها . وعدم تحصيله هذه الاستجابة كارثة نطلب من الله أن يقي المسرحيين شرها . ولهذا ، كان الكاتب المسرحي مضطراً إلى أن يكون أسرع من غيره في تطوير أساليبه مدفوعاً إلى هذا التطوير بالوعي وبالحاجة معاً . وليس بالوعي وحده كما هو شأن الشاعر أو الروائي أو كاتب المقالة .

لهذا قلنا إن دراسة المسرحية التاريخية في تطورها هو الذي يكشف ، قبل غيره ، أساليب الأدب العربي منذ عصر النهضة حتى اليوم .

6 – كانت نشأة المسرح العربي منذ أواسط القرن التاسع عشر تلبية لحاجة اجتماعية وثقافية وجد المجتمعُ العربي نفسه مدفوعاً إليها . ودليل ذلك أن لبنان ، مهد المسرح العربي ، عرف المسرح الأجنبي قبل قرن من نشأته فيه . كما تعود الجماعات المسرحية في مصر – كالمحبطين وأولاد رابية –

---

[1] – المصدر السابق ص 331 .

إلــى قريب من قرن قبل نشأة المسرح فيها . وكانت الفرق المسرحية الأجنبية تــزور مصر منذ بدايات القرن التاسع عشر حتى قال أحد الرحالة الأوروبيين (كــدت أظــن فــي الطريق بين الإسكندرية والقاهرة أنني موجود في إيطاليا . فأينما وجهت ناظري كنت أقع على الإيطاليين من أعضاء فرق الأوبرا والباليه والســيرك التي استقدمها الخديوي من أجل موسم الشتاء . أما الفرنسيون فكانوا يقدمــون الكومــيديا فقــط )[1] . وكانــت هــذه الفرق تقدم عروضها للعرب والأجانــب. ولكن هذا التعرف المبكر على المسرح لم يدفع المثقفين العرب إلى اجتــناء ثمــرات هــذا الفن وتقليده والأخذ به إلا حين شعروا بالحاجة إليه مع تباشــير عصر النهضة وشعور العرب بالحاجة إلى تطوير حياتهم ورفع حجب الــتخلف عــنهم . وبسبب هذه الحاجة ارتبط المسرح العربي منذ نشأته بغايات فكرية محددة ، سياسية واجتماعية . وقد أكد رواد المسرح الأوائل هذه الغايات فــي الخطــب التــي تقدموا بها إلى جمهورهم حين تقديم عروضهم المسرحية الأولى . فمارون نقاش يعلن أنه اندفع إلى المسرح لأنه وجد أهل بلاده ( مبتدئة بالــنجاح ومــتقدمة يوماً فيوماً إلى الفلاح ) ولأن المراسح من شأنها ( تهذيب الطــبائع ) . ويعــد جمهوره أنه سيجني من المرسح ( منافع تعجز الألسن عن مقدارهــا )[2]. وأبو خليل القباني يحدد غاياته الفكرية والأخلاقية فيضيف إلى مــا أوردنــاه من رأيه في مهمة المسرح قوله بأن التمثيل ( يبعث على الحزم والكــرم . يلطف الطباع ويشنف الأسماع . وهو أقرب وسيلة لتهذيب الأخلاق ومعرفة طرق السياسة . وذريعة لاجتناب ثمرة الآداب والكياسة . هذا إذا تدرج فــيه من ذكر الأحوال إلى ضرب الأمثال . ومن بيان المنهاج إلى الاستنتاج . ليرتدع الغر عن غــيّــه ويــنــزجر . ويجد العبرة في غيره فيتعبر )[3].

والعــرب يســعون ، منذ بداية عصر النهضة حى اليوم ، إلى تطوير مجــتمعاتهم وتخليصــيا من الفساد والتخلف وإلى التخلص من الهيمنة الأجنبية استعماراً كانت أم ارتباطاً اقتصادياً بأسواقها وهو أشد ضراوة من الاستعمار . وقدحمــل المســرح هــذه الغايــات مــنذ نشأته حتى اليوم . ولهذا لم تتم في المســرحيات العربية معالجة العواطف الضخمة والمواقف الإنسانية من الكون ومشــكلات الوجود والقلق من الوجود إلا على نطاق ضيق . وانبرى المسرح

[1] - ( ألف عام وعام على المسرح العربي ) تأليف ألكساندروفنا بوتيشينا - ترجمة توفيق المؤذن . إصدار دار الفارابي - بيروت - عام 1981 - ص 135

[2] - ( نظرية المسرح ) ص 420 القسم الثاني .

[3] - ( نظرية المسرح ) ص 940 القسم الثاني .

العربـي إلـى معالجة موضوعات التهذيب الأخلاقي والعزة القومية ومقارعة المستعمر وبناء المجتمع الحر الكريم . ومن هنا يمكن القول - بكثير من الاطمئنان مرة ثالثة - إن المسرح العربي ولد وفي فمه ملعقة السياسة .

وقد كانت المسرحية التاريخية مرتعاً مكيناً لإبراز الغايات الفكرية التي هدف إليها الكتاب المسرحيون منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم . فكانت المادة التاريخية وسيلة لشرح الأفكار المعاصرة لكل جيل من أجيال الكتاب ولكل مرحلة من مراحل التاريخ المعاصر . وقد اندفع الكتاب المسرحيون إلى استلهام المادة التاريخية لأنها أكثر إقناعاً للمتفرج من المادة الواقعية . فهي أحداث يعرفها ويعترف بها كلٌ من الكاتب والمتفرج أولاً . وهي متغلغلة في ضمير الكاتب والمتفرج لأنها تاريخهما ثانياً . وهي تحمل مدلولاتها الفكرية التي لا مشاحة فيها ثالثاً . فكأن المادة التاريخية كانت تمهد الطريق أمام الكاتب لإيصال ما يريده إلى الجمهور في شتى بقاع العربية . وأي مواطن عربي لا يُستثار بشخصيات هارون الرشيد وخالد بن الوليد وسليمان الحلبي وعروة بن الورد وطارق بن زياد وصلاح الدين الأيوبي وأمثالهم ؟ وأي مواطن عربي لا يقتنص العبرة من فتوح الشام وفتح الأندلس وردّ الحملات الصليبية وأمثالها من المواقع العظيمة والمواقف الجليلة ؟ وأي مواطن عربي لا يهتز ألماً من سقوط بغداد وحملات هولاكو وتيمورلنك وسقوط الأندلس ؟

ولتحقيق هذه الغايات انتقى كتاب المسرحية التاريخية من أحداث التاريخ العربي ما هو منعطفات هامة سواء كانت هذه المنعطفات انتصارات ضخمة أم هزائم فاجعة . وانتقوا من الشخصيات تلك التي تثير الفخر بانتصاراتها أو تثير الألم بهزائمها . وفي هذه وتلك من الأحداث والشخصيات كانت نفوس المتفرجين تصطفق تعاطفاً وتجاوباً . فكأن الكاتب المسرحي يقتنص غاياته الفكرية المعاصرة له ولمتفرجيه . فتجد هذه الغايات مستقرها في نفوس الناس .

## ثانيا : اتجاهات المادة التاريخية في المسرح العربي

قد يصعب حصر الغايات والأهداف التي قصد إليها كتاب المسرحية طوال القرن ونصف القرن التي هي عمر المسرح العربي . لكننا نستطيع أن نحدد الاتجاهات الأساسية لهذه الغايات في محاور ثلاثة . وكان كل محور منها

يظهـر في مرحلة من مراحل التاريخ العربي المعاصر منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى اليوم .

## المحور الأول : التنوير والإنهاض السياسي لمقارعة المستعمر

سـارت المسرحية التاريخية في هذا المحور منذ ظهورها بعد مرحلة الـرواد الأوائل حتى منتصف القرن العشرين . وكانت تقصد إلى إذكاء الروح القومية في وجه الأتراك ثم في وجه الاستعمار الغربي . فكانت تعرض الأمجاد العربـية لإثبات قدرة الإنسان العربي على المقارعة لإبراز خصائصه القومية والإنسانية .

وجمـيع المسـرحيات التاريخية المكتوبة في هذه المرحلة كانت تتقيد بالسـير العـام للحدث التاريخي وتتوافق مدلولاتها مع مدلولاته . فهي تعترف بالحقـيقة التاريخـية كما وردت في كتب التاريخ . وسبب ذلك يعود إلى نقطة جوهـرية منبثقة عن طبيعة العصر وطبيعة الجمهور . وهي أن غاية المسرح كانت إثارة الشحناء – وكان المسرح دائماً نوعاً من الشحناء والملاحاة – بينها وبيـن المستعمر . وكانت المسرحية التاريخية تكتل المتفرجين وراءها لتقودهم إلـى العـراك السياسي والعسكري ضد الأتراك أو الاستعمار الغربي . فكانت تتقـيد بالحدث التاريخي كما يعرفه المتفرج وكما اعتاد أن يستخلص منه العبرة للـتوافق معـه في الموقف المعاصر . وإن أي خلل في هذا التوافق بينها وبين المـتفرج سـوف يخلخل العلاقة بينها وبينه فلا يتحقق الإيقاظ والتوعية وتكتيل الصـفوف . وإذا كانـت المسـرحيات تضيف إلى الحقائق أوشحة الخيال بما يقتضـيه الفـن ، فإن مسرحية واحدة لم تخرج عن السياق التاريخي . وكل ما كانت تفعله أنها تؤكد الحقيقة التاريخية بلهيب العواطف وحسم المواقف .

ولعـل فتح بلاد الشام والحروب الصليبية كانت المادة التاريخية الأكثر تـداولاً بيـن كتاب المسرح في مصر وسورية . وكان خالد بن الوليد وصلاح الديـن الأيوبـي أبرز الشخصيات التي دارت حولها المسرحيات التاريخية في هذيـن البلديـن . وما ذلك إلا لأن حالة المقارعة مع المستعمر كانت تتمحور حول هذين الحدثين وهاتين الشخصيتين .

وكانـت سلطات الاحتلال تتصدى لهذه المسرحيات بالمراقبة والإجبار علـى الحـذف والتغيير حيناً ، وبمنع العروض حيناً ، و باقتحام مكان العرض حيناً ثالثاً . وكان فرض العقوبات على المسرحيين يتم بقسوة في كل الأحيان .

وتــورد الدراســات عــن تــاريخ المسرح العربي أمثلة كثيرة عن الصدام بين المســرحية التاريخــية وبيــن سلطات الاحتلال . من ذلك ما جرى لمسرحية (دنشــواي ) لمؤلفها حسن مرعي . فقد لاحقتها السلطات مرة بعد مرة . ( وقد عــانى فــرح أنطــون من هذا العنت السلطوي حين تقدم بمسرحيته " السلطان صــلاح الدين ومملكة أورشليم " . فقد صادرتها السلطة وقام بين المؤلف وبين قلــم المطــبوعات نزاع مرير قال أثناءه فرح أنطون لرجال السلطة : إن النفي أصبح أسهل احتمالاً من هذه المضايقة )[1] .

وخــاض ابراهــيم رمــزي ( معركة مماثلة حين تقدم لها بمسرحيته " أبطــال المنصورة " )[2] . ويلخص الدكتور علي الراعي حالة هذا القمع بقوله (أصــبح تواجــد أفــراد البوليس العلني والسري أمراً مقرراً )[3] . ويلخص الدكتور الراعي في حديثه حالة هذا القمع بقوله ( إن المسرح قد أخذ يصبح قوة ضــاربة في حياة الأمة العربية قدَّرها أبناء هذه الأمة حق قدرها . وأزعج لها رجال الاستعمار وأنصار الاستبداد لا في مصر وحدها بل في أجزاء أخرى من الوطن العربي )[4] .

ومــن ذلــك أيضــاً تلك المعركة الضروس التي قامت بين السلطات الفرنســية فــي سورية أثناء الانتداب الفرنسي وبين المسرحيات التاريخية التي تــدور بشــكل خاص حول الحروب الصليبية وخالد بن الوليد . فقد كان الكتاب المسرحيون يعيدون الكتابة حول هذين الموضوعين عشرات المرات . ويعيدون عرضها مرة بعد مرة بتعديلات توافق اللحظة الراهنة . وننقل هنا حادثة طريفة جــرت في مدينة حمص أثناء عرض مسرحية (خالد بن الوليد ) رواها شاهد عيان وهو المرحوم الشاعر الممثل والكاتب المسرحي رضا صافي . ففي ربيع عــام 1924 قدمت الجمعية الخيرية الإسلامية مسرحية ( خالد بن الوليد ) على مســرح الروضــة . وامــتلأت الصالة بالمتفرجين الذين تقطع همهمتهم دقات المســرح ويــبدأ التمثــيل . ( ولعل في استعمالنا كلمة " التمثيل " هنا شيئاً من الــترخص والتجوز . وكان علينا أن نقول " التظاهرة " . فقد كان التجاوب بين الممثليــن والمتفرجين بالغاً أقصى حدوده حتى يخيل للرائي أنه ليس ثمة مسرح

---

[1] و[2] ( مجلة الحياة المسرحية ) إصدار وزارة الثقافة المسرحية - دمشق - العدد 24 - 25 - ندوة ( المسرح والتراث العربي ) في الكويت - مقال الدكتور علي الراعي ص 116 . و ص 121 .

[3] و[2] - المصدر السابق ص 121

ونظـــارة ، وإنمـــا هي تظاهرة قومية جامعة تنتظمها روح الثورة . فإذا أسدل ســتار الخـــتام تعالى التصفيق والهتاف والإلحاح بإعادة عرضها ليالي أخرى . وتعاد أربع ليال أو خمساً متتالية . كان آخرها ليلة جاء المتصرف " المحافظ " مـــع المستشار الفرنسي وحاشية كبيرة من رجال الأمن وضباط الجيش . وكان مجيـئهم تلـك اللـيلة قـد فُسِّرَ من قبل النظارة بالتحدي . ومن قبل الممثلين بالإحراج . فقوبل التحدي بأشد منه هتافاً وتصفيقاً وطلبَ إعادة بعض المواقف. وقوبـل الإحـراج بالإمعان في الخروج عن نص الرواية الأصلي والمراقب ، والاسترســال في الارتجال والتأليف . وتأتي قاصمةُ الظهر حين يظهر خالد بن الولـيد " المرحوم تيسير ظبيان " ويقف حيال أسوار دمشق فيرتجل ما شاء له موقف الرد على التحدي والإحراج حتى يبلغ الأبيات التالية :

*الشام تبكي والسواحل مثلها والكل يندب طالعــاً منــكودا*

*لا تندبي ياشام حظك واعلمي أنا سنبـذل دونهـا المجهـودا*

*إنا سنطرد بالجحافل والقـنا صلاً تفــيّــأ ظـلك الممدودا*

وتمـتد مع هذا البيت يده بطولها تشير إلى المستشار الفرنسي في وجهه . فيـتحفز فـي مقعده يريد النهوض . ولكن عاصفة التصفيق المدوية وأصوات الـنظارة : أعد أعد ، وحركةً سريعة من المتصرف تشده من يده ، سمَّرته في مقعـده يرطـن بلغـته ما يحسبه شفاء لغليله . ويرتفع ضحى اليوم التالي على تهديد صاخب للجمعية الخيرية بحلها وإنذارات صارمة للموظفين من الممثلين . كما منعوا إعادة عرض رواية خالد بن الوليد . وما تغيب شمس ذلك اليوم حتى يُـبَلَّغ المرحوم تيسير ظبيان قرار عزله من وظيفته وأمر مغادرته البلد فوراً . فمـا يبيـت تلـك اللـيلة إلا في دمشق . ويدور العام . وتشب الثورة السورية الكبرى صيف العام التالي 1925 . فيكون الممثلون جميعاً من جنودها )[(1)].

## المحور الثاني : الدفاع عن الثورات العربية والمجتمع الجديد

مـنذ منتصـف القرن العشرين بدأت الدول العربية تنال استقلالها عن الاسـتعمار الغربـي سواء كان هذا الاستقلال ذاتياً مع وجود قوات الاحتلال أم كـان كـاملاً بجـلاء هـذه القوات . وفي هذه الفترة تراجعت كتابة المسرحية

---

[(1)] - ( على جناح الذكرى ) في أربعة أجزاء . تأليف رضا صافي - إصدار وزارة الثقافية السورية - دمشق - عام 1984 . الجزء الثالث ص 158 . و( الصَّـل ) هو الأفعى .

التاريخية وبرزت المسرحية الواقعية . لكن الثورات العربية على الأنظمة التي تلت مرحلة الاستقلال سرعان ما تتالت في عدد من الأقطار العربية . وشاعت الأفكار الثورية على الفساد والظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي في الدول الأخرى . وهنا حدث تحول كبير في المسرحية التاريخية . فقد عادت إلى البروز من جديد . وأخذت تتناول أحداثاً تاريخية جديدة تغاير ما اعتاد كتاب المسرحية التاريخية تناوله في المرحلة الأولى . فبدلاً من انتقاء فترات التصدي للدخلاء الأجانب تم انتقاء فترات التصدي للسلطات الحاكمة . وبعد أن كان الصراع التاريخي يجري بين قوة خارجية متعدية وبين العرب ، صار الصراع يجري بين السلطة العربية وبين الناس العرب . وبدلاً من انتقاء الفترات التاريخية الزاهية بالانتصارات ، تم انتقاء الفترات المظلمة أو الحافلة بالظلم والطغيان . ففتح الأندلس في المرحلة الأولى يقابله ( غروب الأندلس ) في المرحلة الثانية . و( أبطال المنصورة ) حل محلهم شهداء كربلاء . وفتوح بلاد الشام يقابله سقوط بغداد واجتياح بلاد الشام . وفي كل ذلك لم يتم الغروب والسقوط والاجتياح إلا بعوامل الفساد الداخلي الذي أوصل البلاد إلى الضعف ثم الانهيار . وهكذا صارت ( شحناء المسرح ) ذات وجه داخلي .

ومن النقاط البارزة في تناول المادة التاريخية في هذه المرحلة كان في انتقاء أبطال الحدث التاريخي . فبعد أن كانوا من الارستقراطية أو من القواد المشهورين بانتصاراتهم ، صاروا من الشهداء أو من عامة الناس . فبرزت شخصيات من أمثال أبي ذر الغفاري والحسين بن علي وصاحب الزنج وأبي خليل القباني ورفاعة الطهطاوي والحلاج . وهؤلاء جميعاً ، وغيرهم ، تم قهرهم على يد أبناء جلدتهم لما حملوه من أفكار مغايرة لما كان سائداً في عصرهم .

حتى المسرحية التاريخية التي كتبت في هذه المرحلة متغنية بالوقوف في وجه الأجنبي كانت تنتقي شخصياتها من أوساط الناس العاديين . وليس (سليمان الحلبي ) إلا شاباً عادياً بسيطاً ارتقى إلى مرتبة البطولة . ولم يقم بطرد الرومان في ( غادة أفاميا ) لعدنان مردم بك إلا الشعب البسيط .

ولأن نكسة حزيران – يونيو – عام 1967 ترافقت مع الدعوة إلى الاشتراكية وتغيير المجتمع ، فقد أوغل كتاب المسرحية التاريخية في النقمة على السلطات . وامتزجت أسباب الهزيمة العسكرية بأسباب الظلم الاجتماعي . وإذا ( بالحيطة التي تتكلم ) تفضح حاشية السلطان . وإذا بـ ( مغامرة رأس

المملــوك جابــر ) ترد الهزيمة إلى فساد الحكم وجُوع الشعب . ولن يكون حلُّ مشاكل المجتمع سياسياً واقتصادياً وفكرياً إلا بانتشار الفكر الاشتراكي لما يحمله من مفاهيم التغيير والعدالة الاجتماعية .

وفــي هذه المرحلة أيضاً تعامل الكتاب مع المادة التاريخية كما وردت فــي كتــب الــتاريخ . فقد سقطت الأندلس وبغداد واجتيحت بلاد الشام وسقط الحسين بن علي شهيداً وصُلب الحلاج . واعتمد الكتابُ الحدثَ نفسه كما ورد . والتزموا بالتفسير التاريخي نفسه . لكنهم فتشوا ، في كتب التاريخ نفسها ، عن أســباب ثانوية ذكرها المؤرخون لما حدث وجعلوها أسباباً رئيسية فيما حدث . ثــم أضــافوا إلــيها ما يقتضيه الفن من تواشيح الخيال وابتداع شخصيات غير موجــودة تؤكد الأسباب التي اعتمدوها . وبذلك كان التاريخ القديم إطاراً زمنياً قديماً لأفكار معاصرة .

وقــد تعامل الكتاب مع المادة التاريخية على هذا الشكل لأن غايتهم لم تكــن إعــادةَ تقييم التاريخ أو تصحيحَ كتابته ، بل كانت التحريضَ على الثورة والتنبــيهَ إلــى الأخطار المحدقة بالأفكار الجديدة والدعوةَ إلى إنهاض الأمة من كبوة التخلف . ولكي يحققوا ذلك كانوا يأتون للمتفرج بما يعرفه من أحداث . ثم يخــرجون به إلى نتائج لم تخطر بباله وهي التصدي للسلطات الحاكمة والدفاعُ عن الثورة وأخذُ زمام المبادرة في شؤون الحكم .

ولكي ندرك أسباب تعامل الكتاب مع المادة التاريخية على هذا النحو ، نذكــر أنه كان نتيجة تأثرهم بمنهج بريخت الذي شاع في أرجاء الوطن العربي بعــد هــزيمة حزيران . واهتدى به الكتاب المسرحيون مدة تزيد عن عشرين عامــاً . وقــوام هــذا المنهج هو ( عرض المألوف بطريقة غير مألوفة ) بغية إبراز الأسباب الحقيقية للظواهر الاجتماعية ، التاريخية منها والمعاصرة . ومن هــنا جاء حرصُ الكتاب على عرض الأحداث التاريخية المعروفة المألوفة كما يعــرفها الكاتــب والمــتفرج معاً . فإذا تم إبراز أسباب جديدة غير مألوفة أو معــروفة لأحــداث معروفة مألوفة متفق عليها من قبل الكاتب والمتفرج ، فقد تحقق المنهج . ثم كانت أدوات المنهج البريختي من قطع الإيهام بإيقاف الحدث المسرحي وبالراوي وبغير ذلك ، وسيلةً للتعليم والتحريض والإيقاظ .

وإن أبــرز ما يجب الوقوف عنده في شأن المسرحية التاريخية في هذه المرحلة هي أنها لم تصادم أحداً ولم يختلف معها أحد . فالسلطات الحاكمة تبنّت ما طرحته المسرحيات التاريخية من أفكار لأنها سلطاتٌ جاءت بها الثورات أو

التغيرات الاجتماعية في البلدان العربية . ولذلك أفسحت السلطات الحاكمة لهذا النوع من المسرحيات أرحب صدر . وبذلت لها الأموال لتقديمها في أبهى حلة وقدمـتها على مسارحها الرسمية . وشاركت بها ، مفتخرة ، في المهرجانات العربـية والدولية . ومن يراجع المسرحيات التاريخية التي قدمت في مهرجان دمشـق للفـنون المسـرحية – وهـو مهرجان عربي – يتأكد من صحة هذه الملاحظـة . خاصة وأن هذه المسرحيات كانت من أعمال المسرح الرسمي في أكثر البلدان العربية .

وفـي الوقـت نفسه كان المتفرجون ، في غالبيتهم ، يؤمنون بالأفكار الـثورية التي طرحتها المسرحية التاريخية . فكانوا يجدون فيها ( مصدقاً ) لما معهـم . فكـان شأنهم معها كشأن المصلين الذين يقولون ( آمين ) جواباً على دعـاء الشـيخ بالنصر للمسلمين على الأعداء . وكان ذلك مخالفاً كل المخالفة لدور المسرحية التاريخية في المرحلة الأولى . فقد كانت تصادم المستعمر أشد صـدام . وإذا كان المتفرجون يتجاوبون معها فقد كان تجاوبهم حالة نادرة من الـتوهج السياسي والوطني المحفوف بالمخاطر . وكانت الصالات تلتهب بتأييد حماسي مغضوب عليه من السلطات .

والسـبب الحقيقي لانتفاء حالة الصدام في المسرحية التاريخية في هذه المـرحلة يعود إلى وقوفها عند العموميات . فأبطالها أغنياء وفقراء أو ظالمون ومظلومـون أو هازمون ومهزومون . وأسباب التفاوت بين هذين القسمين هي الفسـاد والطغيان . وما عدا ذلك فإن المسرحية التاريخية لا تسلط الضوء على تفاصـيل هذه الوقائع ولا تحلل أشكالها وأساليبها . وعندما انحصرت مقولات المسـرحية التاريخـية ضـمن هذا الإطار لم يجرؤ سلطانٌ على رفضها . ولم يستنكرها متفرجٌ أو يماري في صحتها .

إن أشـد الحكـام عـتواً يدّعـي أنه مدافع عن الضعفاء والمظلومين والفقـراء. وإن أشـد الناس عداء للخير لا يجرؤ على الانتصار جهاراً للشر ولهـذا ، يتفق الجميع على مثل هذه الأفكار العامة التي لا تمس الواقع العربي القـائم مسـاً مباشراً . فلا تُغضب أحداً ولا تؤثر على أحد . ويكون في تبنيها سـلامةٌ للجمـيع. ومن هنا ، ظهرت حالة ( التوافق ) بين المسرحية التاريخية وبين الأنظمة العربية الحاكمة وبينها وبين المتفرجين . وانتفت حالة (الصدام). أماالمسـرحية الواقعية التي اعتمدت على تفاصيل الحياة المعاصرة فقد وجدت نفسـها مضـطرة لتحلـيل أسـباب الفساد والظلم والفقر . فحللت بنية التركيبة

الاجتماعية المعاصرة . فكانت ، وحدها ، صدامية في هذه المرحلة . لكن شرح ذلك ليس موضعه الحديث عن المسرحية التاريخية .

## المحور الثالث ، إعادة النظر في التاريخ

رأينا فيما سبق ولاءَ الكتاب للمادة التاريخية والاعتراف بصحتها في المرحلة الأولى والثانية . وإذا كانت المسرحية التاريخية قد حققت أهدافها في المرحلة الأولى ، فقد شعر كتابها في المرحلة الثانية أن مسرحياتهم لا تحقق أهدافهم مع أنها تنطلق من إعادة النظر في وقائع الحياة المعاصرة لكي تغيرها وتستخلص من فسادها وتخلفها وجهاً جديداً مشرقاً قوامُه الكرامة الإنسانية . وسبب ذلك اعتمادُها على الحدث التاريخي كما ورد في كتب التاريخ . فإن التوافق بين المسرحية التاريخية وبين الحدث التاريخي جعلها عاجزة عن تحريض الأفكار والعقول والقلوب عن التمرد رغم شدة تحريض هذه المسرحيات على ذلك . فكان أن ظهر اتجاه جديد يعيد النظر في الحدث التاريخي القديم نفسه . وأخذ الكتاب في هذه المرحلة يتساءلون عن صحة ما ورد في كتب التاريخ . وهم يعترفون بما وقع فيه من أحداث . لكنهم لا يعترفون بأسلوب سرده وبصحة تفاصيله . ويتهمون المؤرخين بممالأة السلطات الحاكمة أو بالتحريف أو بالتزوير . فبرز نوع جديد من المسرحية التاريخية يقرأ الحدث التاريخي قراءة جديدة . ومع أن هذه المسرحيات كانت قليلة العدد بالمقارنة مع المسرحيات المتساوقة مع رواية الحدث التاريخي ، فقد تركت أثراً هاماً في مدلولات المسرحية التاريخية وفي توجيه الناس إلى قراءة التاريخ العربي كله قراءة جديدة قوامها النقد المنطقي الصارم .

وهذا الاتجاه كان وليد اتجاه فكري جديد في الوطن العربي يقوم على قراءة التراث العربي كله قراءة جديدة . وهو اتجاه معمق خطير كان النقد التاريخي أهونَ جوانبه وأقلّها خطراً . فثمة إعادةُ نظر في الحديث النبوي الشريف . وبدلاً من النظرة القدسية إلى صحيحي البخاري ومسلم مثلاً ، تجرأ الباحثون المجددون على البحث فيهما لإسقاط القدسية عنهما وإعادة تقييم ما ورد فيهما استناداً إلى منطوق القرآن الكريم وقواعد الإسلام . وبدلاً من التسليم بصحة روايتي السنة والشيعة للأحداث التي وقعت بعد وفاة الرسول ( ص ) بدءاً من سقيفة بني ساعدة ، ظهر اتجاه جديد يعيد ترتيب الأحداث من منظور الصراع الطبقي والسياسي دون النظر إلى الصراع بين المهاجرين والأنصار

أو بين آل البيت وآل بني أمية . وبدلاً من التسليم بالمثالية الفلسفية للفكر الإسلامي ظهرت الدعوات إلى إبراز النزعات المادية في الفلسفة الإسلامية . حتى تفسير القرآن الذي تلقيناه عن السلف الصالح بقدسية لا يجوز الحَيْدُ عنها ، ظهر اتجاه جديد يرفض التفاسير القديمة لإحلال تفسير جديد لهذا الكتاب العظيم كي نقرأه قراءة جديدة تتناسب مع متطلبات العصر . وحجة هذا الاتجاه أن القرآن ( حمّال أوجه ) . وكثير من هؤلاء الباحثين كانوا من رجال الدين ومن علماء المسلمين .

إن إعادة النظر في التراث القديم كان لابد أن يظهر له معادل فني تجلى في كثير من الآثار الأدبية شعراً ورواية ومسرحاً . وليست ( أولاد حارتنا ) لنجيب محفوظ إلا دليلاً من أدلة المعادل الفني لهذا الاتجاه . وقد غمست المسرحية التاريخية قلمها أيضاً في هذا الاتجاه . فكان أن صدر من وحيه عدة مسرحيات تزلزل – رغم قلتها – ما اعتاد الناس التسليمَ به من صحة الوقائع التاريخية .

لقد انعقدت البطولة في الحروب الصليبية لصلاح الدين الأيوبي . وعبرت المسرحية التاريخية طوال أكثر من مئة سنة تؤكد هذه البطولة . وإذا كانت بطولة القائد الفذ مذكيةً لوقود الحماسة في نفوس الناس لطرد المحتل في المرحلة الأولى قبل استقلالات الدول العربية ، ودافعةً إلى التحريض على محاربة العدو الصهيوني بعد هذه الاستقلالات في المرحلة الثانية ، فقد تحولت إلى تكريس الزعامات العربية المهزومة أمام العدو والدفاع عنها في المرحلة الثالثة . ولذلك ألغىمحمود دياب في مسرحيته ( باب الفتوح ) هذه البطولة ونحا نحواً مغايراً حين رد البطولة إلى الشعب . ولم يكتف بهذا ، بل جعل المسرحية ( محاكمةً للتاريخ الرسمي ومؤرخيه المأجورين )[1]. وبعد أن كان قائد فتنة الزنج ( خبيثاً وخائناً ) كما تواتر وصفه في كتب التاريخ ، صار بطلاً يقود ثورة الفقراء ضد الظالمين في مسرحية معين بسيسو ( ثورة الزنج ) . وبعد أن كان الجيل الذي تلا صحابة رسول الله ( ص ) مقدسين يُدعى لهم على المنابر ، صار قسم منهم جشعين محرفين للإسلام في ( ليل العبيد ) لممدوح عدوان . وصار صقر قريش مهرجاً في مسرحية ( المهرج ) لمحمد الماغوط . فكأن المسرحية التاريخية في هذه المرحلة تدعو إلى الانقضاض على الأنظمة العربية التي حملتها الأفكار الثورية إلى سدة الحكم .

---

[1] – مجلة ( الحياة المسرحية ) العدد 24 – 25 – ص 116 .

ولعل مسرحيات عز الدين المدني ( ديوان الزنج – ثورة صاحب الحمار – الغفران – مولاي السلطان الحسن الحفصي ) تشكل حالة مدهشة من إعادة النظر إلى التاريخ . فهي ترفضه وتسخر منه وتعيد صياغته مستخدمة في الوقت نفسه أفكار العصر الحاضر وشعاراته .

إن هذا الاتجاه يواجه التاريخ مواجهة مباشرة . ويزيح ( وقائع التاريخ جانباً . ويروح يبحث عن حقيقة التاريخ ، جوهره وجوهر الناس البسطاء في سلمهم وحربهم وأمور معاشيم اليومية )[1]. والأهم من هذا أن هذا الاتجاه يحذر الناس من ضياع الفكر الثوري ومن ركوب المنتفعين له ومن تحويله عن مسراه بقتل الثائرين أو بتحريف ثورتهم .

لقد ظلت المسرحية التاريخية تواكب المجتمع العربي منذ نشأة المسرح العربي حتى الهزيع الأخير من القرن العشرين . وتعبر عن تطوره الفكري وعن طموحاته الوطنية والقومية والسياسية . وإذا بها تختفي منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين حين بدأ اليأس من التغيير الاجتماعي يسكن المواطن العربي وحين ألقى سلاحه الثوري . فالتفت الكتاب المسرحيون عن موضوعات تغيير الواقع إلى حالة تصوير الواقع . وفي مثل هذه الحالة لا يمكن للمسرحية التاريخية أن تعيش . فهي بنت الانقلابات الاجتماعية في جميع الشعوب والأمم. وعندما ركد المجتمع العربي إلى سكون الواقع ويأس الوقائع ، اختفت المسرحية التاريخية التي تجعل من حوادث التاريخ أمثولة قديمة لأفكار جديدة تغلي وتفور . سواء تساوقت مع هذه الحوادث أم خالفتها .

* * *

تلك هي الخطوط الرئيسية لتناول المادة التاريخية في المسرح العربي خلال القرن ونصف القرن التي مضت من عمره . وقد بينا خصائصها وحددنا اتجاهاتها في مراحل ثلاث . وإذا كانت المرحلة الأولى تستمر منذ بداية المسرح العربي حتى منتصف القرن العشرين ، فإن المرحلتين ، الثانية والثالثة، تتداخلان في فترة نبوض المسرح العربي بثوب جديد منذ بداية ستينات القرن العشرين .

وأبرز ما نلاحظه فيما عرضناه أن المسرح العربي ولد سياسياً . فهو

---

(1) - المصدر السابق ص 121 .

يخــوض المعارك مع أبناء الوطن العربي . يقارع التخلف والجهل والمستعمر والفســاد والظلــم . لكــن النقاد لم يطلقوا عليه اسم ( المسرح السياسي ) رغم إشاراتهم الدائمة إلى دوره السياسي هذا .

فجــأة يبرز اسم ( المسرح السياسي ) في بواكير السبعينات من القرن العشــرين . وهــو المســرح الذي يتصدى ، في الدرجة الأولى ، إلى معاركة الساســة وأصــحاب السلطان رابطاً الفساد بهم وداعياً إلى الإطاحة بأنظمتهم . وإذا كانــت المســرحية التاريخية قد حملت لواء السياسة بمعناها الواسع فكانت (نضــالية ) فــي المرحلة الأولى ، فقد حملت لواء السياسة بمعناها المحدد في المرحلة الثانية والثالثة فكانت ( سياسية ) .

وفــي جميع ما فعلته المسرحية التاريخية في جميع مراحلها ، يتأكد ما قلــناه عــن أصــل نشــأة المسرح العربي في أنه كان نتيجة الشعور بالحاجة الاجتماعية إليه . فظل ملبياً هذه الحاجة منذ بداية نشأته حتى اليوم .

أمــا أهــم مــا فعلته المسرحية التاريخية فهو أنها كانت قابلة للانتقال السريع من بلد عربي إلى بلد عربي آخر منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم . ولم تجد أمامها عائقا من خصوصيات الأقطار العربية التي حجبت هذا الانتقال عــن المســرحيات الواقعــية إلا بمقــدار . وسبب ذلك أن المسرحية التاريخية اعــتمدت على حدث تاريخي يعرفه العرب جميعاً وعلى اللغة العربية الفصحى التــي يتكلميا العرب جميعاً . وبسبب هذاالإنتقال ، تبادل كتاب المسرح العربي الخــبرة في البناء الدرامي . فكان ذلك دافعاً من دوافع تطوير المسرح باعتباره فناً جميلاً قبل أن يكون صاحب معارك .

ويمكــن ملاحظة التطور في الفن المسرحي العربي في ثلاث مراحل أيضاً . وقد كانت المسرحية التاريخية محل هذا التطور ووسيلته وغايته في آن واحــد . فقــد بدأت محاولةً تقليد فن الدراما الأجنبية . ولا يخفى على أحد أن كــتابة المســرحية التاريخــية العربــية بدأت على غرار المسرحية الكلاسيكية الأجنبــية لأن موضوعيما متشابه . وحاولت المسرحية التاريخية طوال القرن الأول مــن عمــر المســرح العربــي أن تتقن البناء الدرامي بأصوله التقليدية المعــروفة . وإن مراجعة المسرحية التاريخية في هذه المرحلة تدلنا على تطور مهــارة الكتاب المسرحيين في بناء الدراما . فلما كانت المرحلة الثانية كان همُّ الكــتاب المســرحيين أن يحــافظوا على بناء الدراما التقليدية لكن بعد تعديليا وإدخــال الملامــح المحلــية عليها . وكان المنهج البريختي وسيلة هذا التعديل

ومفتاحه . فبواسطته تجرأ الكتاب المسرحيون على التحرر من أصول التقليدية الدرامية دون الخروج عن أصول البنية الدرامية . ومثال ذلك ما فعله علي عقلة عرسان ورياض عصمت وسعد الله ونوس وممدوح عدوان وغيرهم في سورية . وما فعله ألفريد فرج ومحمود دياب وميخائيل رومان وسعد الدين وهبة في مصر . أما المرحلة الثالثة فكانت مرحلة تدمير الدراما . وارتبط هذا التدمير بشكل أساسي بالمسرحية التاريخية . فإن إعادة صياغة التاريخ كانت تقتضي شكلاً فنياً جديداً وجده الكتاب في شكل بنائي جديد . ومثال ذلك مسرحية ( باب الفتوح ) لمحمود دياب و( ليل العبيد ) لممدوح عدوان ومسرحيات عز الدين المدني ومسرحيات عبد الكريم برشيد في تونس والمغرب .

ولا ننكر أن المسرحية الواقعية كانت تجاري المسرحية التاريخية في تطوير مهارات الكتاب . وكثيراً ما كانت تسبقها في تطويع هذا الفن الأجنبي لسليقة الإبداع العربي خاصة وأن المسرحية الواقعية كانت تهتدي بأسلوب (إبسن) أستاذ فن الدراما الحديثة حين كانت تركز أصول فن المسرح العربي . وكانت أكثر حرية في محاولة اختراق الدراما لأنها غير مقيدة بحدث معروف . لكن المسرحية الواقعية كانت أقل انتشاراً في أرجاء الوطن العربي وإن لم تكن الأقل أهمية . وكانت المسرحية التاريخية المجال الأوسع للتطوير والإبداع كما كانت الأكثر انتشاراً وتأثيراً .

▪▪▪

## الفصل الثاني:

# نشـاة النقد المسرحي العربي وتطوره

لا تكاد تطالع رأيا مكتوباً لأحد المسرحيين السوريين أو العرب ، كاتباً كان أم مخرجاً أم ممثلاً ، إلا وجدت فيه امتعاضاً قليلاً أو كثيراً من النقد والنقاد . وقد يصل الأمر إلىحد اتهام المسرحي للناقد بالجهل أو بالموقف الشخصي . وإذا أتيح لك أن تجالس المسرحيين – مبدعين كانوا أم كانوا دون ذلك – فسوف تسمع أفانين القول عن سوء فهم الناقدين قارئين لنص أم مشاهدين لعرض مسرحي .

وفي الوقت نفسه لا تكاد تطالع رأياً نقدياً عن نص أو عرض مسرحي إلا وجدت فيه كثيراً من الانتقاص لما قرأ الناقدُ أو شاهد من عروض مسرحية وقليلاً من الإعجاب . ويكون الانتقاص أو الإعجاب في كثير من الأحوال من غير دليل علمي إلا دليل التذوق الشخصي . فإذا استخدم الناقد الدليل العلمي وضعه في غير موضعه الصحيح إلا في القليل النادر . وتكون النتيجة في هذه المعادلة المتنافرة الأطراف انقطاعَ الصلة بين النقد والمسرح . وإذا بالمسرحيين يضيقون ذرعاً بالنقد متناسين دوره في خلق التاريخ المسرحي . وإذا بالنقاد يتناسون أهمية هذا الدور فلا يتثبَّتون من أدواتهم النقدية ومن آرائهم التي يطلقونها جزافاً من غير تدقيق أو تمحيص . وما شذ عن هذه العلاقة المتوترة بين المسرحيين والناقدين قليلة نادرة .

ولا شك أن هذه العلاقة المتوترة بين المسرح والنقد قديمة قدم الإبداع الإنساني في مجالي الفن والأدب . والتاريخ مليء بالشواهد عليها . ولعلنا نذكر الملاحاة بين الشاعر الفرزدق ونقاده النحويين . فقد عاب أحد النقاد شعره فردَّ عليه ببيته المشهور :

**ما أنت بالحكم الترضى طريقته       ولا الأصيل ولا ذي الرأي والجدل**

وقصد أن يقترف خطأ نحوياً مفضوحاً نكاية بالناقد وهو إدخال ( أل ) التعريف على الفعل .

لكن العلاقة بين المسرح العربي في مختلف أقطاره وبين النقد تأخذ سمات خاصة بها رغم أنها جزء من علاقة الإبداع بالنقد . وذلك بسبب حداثة هذا الفن من ناحية ، وتعدد أجزائه من ناحية ثانية .

فهو ( أدب مكتوب ) ينظر إليه النقد الأدبي بمقاييسه . وهو ( فن مرئي ) يتحول فيه المكتوب إلى منظور قوامه التمثيل والإخراج وما يتبعهما من مجسدات تحتل في الذهن والعين مساحة توازي مساحة المكتوب . وهو ( فن مسموع ) قوامه نطق الكلام وما يتبعه من موسيقى وإيقاعات ومن همهمات المتفرجين وتعليقاتهم . ولكي يحوط النقد بهذه الأجزاء جميعاً وجب أن يُلمَّ الناقد بفنون الأدب وأصول نقدها ، وبفنون الموسيقى وأصول نقدها ، وبفنون الفرجة وأصول نقدها . وقد لا يتمكن الناقد من الإحاطة بهذه الأصول جميعاً ، خاصة وأن فن المسرح جديد على الثقافة العربية لا يزيد عمره عن قرن ونصف قرن . وليس له في التراث العربي أصول نقدية موروثة . وصعوبة الإحاطة من ناحية وحداثة المسرح من ناحية ، تُربكان الناقد والمبدع معاً . ويتولد عنهما كثير من الاضطراب في اتباع القواعد في التأليف الإبداعي وتجسيده وفي نقد العمل الإبداعي .

وسوف نحاول في هذا البحث أن ننظر – بهدوء وموضوعية – إلى ما قام به النقد المسرحي منذ ابتداع المسرح العربي حتى الآن ، مستندين إلى تاريخ العلاقة بين الفن والنقد بشكل عام .

## تمهيد

لا يمكن الحديث عن النقد المسرحي وتطوره ومكانته دون الوقوف عند بعض النقاط الهامة في النقد الأدبي وتطوره ، وفي النقد الأدبي العربي وتطوره.

والنقد الأدبي هو ( فحص النص الأدبي حسب قواعد معينة لمعرفة ما فيه من عناصر الضعف والجودة ) . فهو إذن ( رأي يتعلق بأثر إبداعي ) .

وقد بدأ النقد الأدبي على شكل آراء متفرقة حول بيت من الشعر أو حول قصيدة . ومرتكز هذه الآراء ذوق الناقد ومعرفته بأساليب الكلام الجميل. ثم تطور هذا النقد الذوقي إلى عملية تحليل النص المبدَع في فن من فنون القول . ومن هذا التحليل استنبط الناقدُ الوسائلَ والأدوات التي استخدمها صاحب النص الإبداعي لكي يجعل من أثره أدباً فصيحاً جميلاً . ثم جعل النقاد هذه الوسائل والأدوات قواعد وأصولاً لذلك الفن الأدبي .

هذه الرحلة من الرأي الذوقي إلى القواعد والأصول العامة نجدها في الأدب اليوناني مثلاً . فقد نشأ النقد عند اليونان حينما أقامت أثينة مسابقة حول النصوص التمثيلية التي يقدمونها في الأعياد الدينية . فلكي يفوز كاتب على كاتب ، كانت تتشكل لجنة من متذوقي الأدب والفن . وكان على أعضاء هذه اللجنة أن يقدموا آراءهم النقدية تسويغاً للنتائج التي يعلنونها . ثم طور الفلاسفة هذه الآراء إلى مناهج نقدية كان كتاب ( فن الشعر ) لأرسطو ذروتها .

إن استخلاص القواعد لكلِ فن من فنون القول هو أعظم وأجل ما قام به النقد الأدبي . وهو أمر لا يقوم به إلا عباقرة النقد الذين بلغوا من رهافة الحس ودقة المنطق ما يجعلهم يميزون بين ما هو رئيسي وعام في ذلك الفن الأدبي ، وبين ما هو عارضٍ أو ثانوي أو خاص بذلك الأديب .وحينما توضع هذه القواعد عند جيل من النقاد ، كانت أجيال النقاد التالية تؤرخ لكل فن أدبي . ومن هنا ترافق النقد الأدبي مع التاريخ الأدبي . ولم يكن الفصل بينهما إلا

فصلاً نظرياً تقتضيه الدراسة .

وهذه القواعد لفن من الفنون ، المستخلصة من إبداع المبدعين ، كانت تتحول إلى ( مدرسة أدبية ) أو ( مذهب أدبي ) . وكان النقاد يحاسبون المبدعين الجدد على أساسها . وبذلك تحول النقد من رأي يتلو النصَّ المبدَعَ إلى قاعدة تسبقه . وبما أن الزمن يتغير ، فقد كان يأتي مبدعون مجددون يفترعون لأنفسهم قواعد فنية جديدة سرعان ما تصبح مدرسة أدبية جديدة . وهكذا نشأ ، عبر التاريخ الأدبي ، تلك المدارسُ والمذاهب التي نعرفها . وفي هذا التاريخ كانت تقع بين المبدعين والنقاد معارك ضارية يحفل تاريخنا الأدبي بأمثالها . فالنقاد الذين يستخلصون القواعد والأصول من الآثار الأدبية ، كانوا يحولون هذه القواعد إلى أصول ثابتة لا يجوز الخروج عنها . ويحاولون أن يقسروا الأدباء على السير على منوالها . لكن الأدباء كانوا يتمردون عليها لأن كل أديب كان يرى في نفسه القدرة على اختراع أصوله الفنية الخاصة به . وليس مثال أبي نواس وأبي تمام بعيداً عن أذهاننا .

ويجب أن ننتبه إلى نقطة جوهرية ونحن نلخص النقد وتاريخه . وهي أن الأدب في كل مرحلة من مراحله ، كان معبراً عن الحياة الاجتماعية في تلك المرحلة . ولذلك كانت قواعد النقد المستخلصة منه مرتبطة أشد الارتباط بتلك الحياة الاجتماعية . وهذا يعني أن المدارس الأدبية لم تكن مجرد قواعد وأصول تُبنى النصوصُ على منوالها ، بل كانت في الوقت نفسه تعبيراً عن قواعد سائدة في الحياة الاجتماعية المرافقة لذلك المذهب الأدبي .

هذا التاريخ العام للنقد ينطبق على تاريخ النقد العربي . ولأن الشعر كان فنَّ العرب الأعظم ، فقد كان تاريخ النقد الأدبي تاريخاً للشعر أيضاً . وقد عرف نقدُ الشعر العربي كلَّ تلك المراحل التي ذكرناها بدءاً من الآراء الصائبة الشاردة ، وانتهاءً بتأليف الكتب ووضع النظريات عن الشعر . وكان نقد الشعر يواكب الحياة الاجتماعية مواكبة تامة . وعندما انغلقت على العرب أبواب الإبداع الشعري خاصة والأدبي عامة منذ أواخر العصر العباسي ، انغلقت عنهم إبداعات النقد . وكما تحول الشعر في مرحلة عصور الانحطاط إلى تمسك ظاهري بأصول الفصاحة التي كانت في عصور الازدهار ، قام النقد بتحويل هذه الأصول إلى لعبة تزيينية . وحينما عادت إلى العرب روح الإبداع الشعري منذ عصر النهضة الحديث عاد النقاد إلى أصول البلاغة العربية القديمة من ناحية ، وأخذوا يتأثرون بروح الإبداع الشعري الأوروبي من ناحية

ثانية . فعادوا إلى ما تركه أسلافهم من كتب نقدية ، واطلعوا على النقد الأوروبي . وكان نتيجة ذلك كله ما يشكل تيارات نقد الشعر المعاصرة خاصة بعدما صار الشعر الحديث سمة العصر . فعلى الرغم من أن هذا الشعر تستند رؤاه إلى التجديد في الشعر الأوروبي المعاصر كما يستند إلى المذاهب النقدية لهذا الشعر ، كان النقاد العرب يستندون في الوقت نفسه إلى مناهج نقد الشعر القديمة . وكانوا – في الأعم الأغلب – يُحسنون الموازنة بين ما ورثوه عن الأسلاف وبين ما تَقفوه من أوروبا .

ولا يظنن أحد أن هذه الموازنة كانت سهلة أو موطأة الأكناف ، بل العكس هو الصحيح . ونحن نعلم أن نقد الشعر ، منذ بداية القرن العشرين ، استند في الدرجة الأولى إلى النقد الأوروبي . فقد ترجمه المترجمون . ثم استدرجه النقاد العرب في مناهج خاصة بهم . وقايسوا على أساس هذه المناهج شعرنا العربي وغيره من فنون القول . ولعل أقرب الأمثلة إلى ذلك ما فعله طه حسين وعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وأحمد أمين وميخائيل نعيمة وأحمد الشايب وغيرهم من النقاد .

ورغم سيطرة مناهج النقد الأوروبي في نقد الشعر ، فإن مناهج العرب القدماء كانت حاضرة دائما . وكان لا بد لهذه المناهج أن تحضر لأنها متعلقة بمفاهيم الفصاحة والبلاغة المنبثقة عن طبيعة تركيب اللغة العربية وعن قواعدها النحوية . وهكذا تحققت الموازنة بين السلفي القديم الموروث وبين الجديد المجلوب . وسبب هذا التوازن يعود إلى عظمة الشعر العربي وإلى تاريخه الطويل وتراثه العريق أكثر مما يعود إلى قوة النقاد واستواء آرائهم . ذلك أن المادة الإبداعية لا بد أن تفرض وجودها خاصة إذا كان هذا الوجود ضخماً قوياً عريقاً كالشعر العربي .

بعد هذا التمهيد نسأل : كيف كان النقد المسرحي العربي ، وكيف كانت علاقته بالمسرح العربي ؟

إن نظرة مستأنية إلى المسرح العربي ونقده تجعلنا نقسمه إلى مرحلتين: الأولى تمتد منذ نشأته في منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين . والثانية تمتد منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم . وسبب هذا التقسيم يعود إلى أن المسرح العربي ونقده سارا في المرحلة الأولى على نهج معين في علاقتهما بالمسرح الأجنبي وبالحياة الاجتماعية والثقافية العربية . ثم انعطفا في المرحلة الثانية إلى نهج جديد يتعلق أيضاً بالحياة الاجتماعية

والثقافية العربية . وسوف نفصل القول في كل من المرحلتين .

## المرحلة الأولى

عندما نشأ المسرح العربي في منتصف القرن التاسع عشر ، واجه الناس فناً جديداً ليس له سابقة في تاريخهم الأدبي والفني الطويل . فهم يعرفون الأدب ( كلاماً ) يصلحُ بعضُ الشعر فيه مادةً للغناء . ومع أنهم كانوا ( يقلدون) بالتشخيص والتمثيل بعضَ مظاهر الحياة في سهراتهم واحتفالاتهم ، فقد كان ذلك أقرب إلى الأضاحيك التي تُروى في مجالس السمر أو في بعض طقوس التعبد والتزهد . ولم يعرفوا هذا الفن المؤلف من ( أدب قصصي حواري ) يجري على ألسنة أشخاص يقلدون أشخاصاً آخرين . ويضاف إلى هذا أن هذا الفن يجري في أماكن مخصوصة لا يجوز ولا يصح تقديمه في غيرها . وهو مزينٌ أيضاً بغناء وموسيقى . ولأن النقد لا بد أن يتلو الإبداع ، فقد كان لا بد من تقييم هذا الفن الجديد . ولأن نقاد الأدب والموسيقى لم يكونوا يعرفون شيئاً عن أصول هذا الفن الجديد وقواعده لتمييز غثه من ثمينه ، فقد انبرى المسرحيون أنفسهم للحديث عنه فكانوا أول ( النقاد المسرحيين ) . وكانت مهمة النقد عندهم ( التعريف على المسرح والإقناع به والتوصيف له ) . من هنا نفهم لماذا تقدم كل واحد من رواد المسرح العربي الثلاثة ، مارون نقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع ، إلى الجمهور بخطبة يشرح فيها هذا الفن الجديد ويبين مدى أهميته .

وكان مارون نقاش مبتدعُ المسرح العربي أولَ ناقد مسرحي . وهو يقول في خطبته التي ألقاها في بيته عند تقديم أول رواية له ( وإذ كانت هذه المراسح تقسم إلى كوميديا ثم إلى مرتبتين . كلتاهما تقر فيهما العين . إحداهما يسمونها بروزة - وبروزة مصطلح إيطالي يعني المسرحية النثرية - ، وتقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما وتراجيديا . ويبرزونها بسيطاً بغير أشعار . وغير ملحنة على الآلات والأوتار . وثانيهما تسمى عندهم أوبرة . وتتقسم نظير تلك إلى عبوسة ومحزنة ومزهرة )[1] . وكما يفصل مارون نقاش في الحديث عن أنواع المسرح يبين في الخطبة ذاتها دور المسرح فيقول ( لأنه بهذه المراسح تتكشف عيوب البشر . فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر . وعدا اكتساب

---

[1] - ( نظرية المسرح ) في قسمين . تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب . إصدار وزارة الثقافة السورية عام 1994 . ص 418 من القسم الأول .

الـناس منها التأديب ورشفهم رضاب النصايح والتمدن والتهذيب ، فإنهم بالوقت ذاتــه يــتعلمون ألفاظـــاً فصيحة ويغتنمون معاني رجيحة . إذ من طبعها تكون مؤلفة من كلام منظم ووزن محكم ) .

ويقــدم لــنا نقولا نقاش شقيق مارون تعريفاً للمسرح حين يقول ( اعلم كمـا أن الرواية تنقسم إلى جملة فصول ، هكذا أيضاً كل فصل ينقسم إلى جملة أجـزاء . فالفصـل هـو حد يفصل الرواية ويقسمها عدة أقسام من واحد إلى خمسة. وإن وجد أكثر فيكون نادراً لا يُعوّل عليه . وأما الروايات المحزنة ما نظـرت مـنها لا أقل ولا أكثر من خمسة فصول . وفي نهاية كل فصل يصير تنزيل الستار الحاجب بين محل التشخيص وبين حاضري الرواية )[1]. ويتابع النقاش هذا البحث عن المسرح حتى يستوفيه .

وانــبرى أبــو خلـيل القباني لتبيان قيمة هذا الفن الجديد . فكان يقول ( التمثـيل جلاء البصائر ومرآة الغابر . ظاهره ترجمة أحوال وسير . وباطنه مواعـيظ وعـبر ) . ويستوفي تبيانه لفضائل المسرح الذي نقلنا طرفاً منه في موضع آخر من هذا الكتاب .

ويتقدم يعقوب صنوع إلى متفرجيه ليلة عرض أول مسرحية له بخطبة عرّف فيها المسرح وشرح أهدافه من إقامته ، ممهداً السبيل لهذا الفن إلى قلوب متفرجــيه وعقولهم . وهو ، فوق هذا ، يؤرخ في مذكراته لنشأة هذا الفن على يديــه فــي مصر متحدثاً عن أنواع المسرح وكيف تعرف إليها وكيف نقلها إلى مصر .[2]

ولا شــك أن الــرواد الأوائــل ابتدعوا المسرح العربي عن المسرح الأوروبي . وقد نقلوه بالمشاهدة الفعلية لبعض العروض المسرحية والأوبرالية. وأتيح لهم الاطلاع على قلة من النصوص المسرحية الأجنبية دون الرجوع إلى كتــب الـنقد المســرحي . واســتطاعوا – بثاقب بصرهم – أن ينقلوا الهيكل الأساســي للعمل المسرحي وهو النص الحواري الذي يشخصه أناس على مكان يســمى المنصــة . لكنهم ، وهم ينقلون أصول وقواعد العمل المسرحي ، كانوا يحاولون تقريب هذا الفن الغريب من الذوق العربي المعاصر لهم بحيث يخرج، كمــا يقــول مــارون نقاش ، ذهباً أفرنجياً مسبوكاً عربياً . فأدخلوا الغناء في المســرحيات التــي لا يلــيق بهــا الغناء . واستمدوا موضوعاتهم من التاريخ

(1) – المصدر السابق ص 433 .

(2) – نجد مذكرات يعقوب صنوع في المصدر السابق ص 369 من القسم الأول .

العربي. وبسّطوا حبكة النص المسرحي ، وملؤوه بالسجع الذي كان سمة الجمال في التأليف الأدبي يومذاك .

إن محاولة وضع أصول المسرح الأجنبي في بوتقة الذوق العربي هي أجلُّ وأخطرُ مهمة قام بها الرواد الأوائل ومن تلاهم من المسرحيين العرب . وسوف تكون المهمة الأجلَ والأخطرَ للمسرحيين العرب حتى اليوم . وهي النقطة التي ستدور حولها المعارك النقدية بين المسرحيين وبين النقاد طوال القرن العشرين .

لكن المسرح العربي حينما ولد ونشأ وترعرع ، كان المجتمع العربي ينقسم حوله قسمين . قسم مؤيد مشجع لأنه يرى فيه وجهاً حضارياً تحتاجه الأمة العربية في نهضتها الجديدة . وقسم معارض مثبّط لأنه يرى فيه وجهاً من وجوه الفسق والفجور . وقد شعر المثقفون المتنورون بالخطر المحدق بهذا الفن من المعارضين له . فانبروا للدفاع عنه . وهكذا كان النقد المسرحي في أواخر القرن التاسع عشر وأول العشرين ينصبُّ في نقطة أساسية هي تبيان فن التمثيل وأهمية المسرح في حياة الشعوب . ويلخص الدكتور سمير عوض هذه الحالة في تقديمه للجزء الثاني من مجموعة كتب ( المسرح المصري ) بقوله (وإعلاء لشأن المسرح كان الكتاب والمحررون يشيدون بأهمية التمثيل في حياة الدول ذات الحضارات العريقة قديماً وحديثاً ، ولأنه مظهر من مظاهر التمدن ورقي الدول وتحضرها )"[1]. فالشيخ علي مبارك يكتب مقالاً ضافياً عن ( التياترات ) في عام 1882 فيقول ( فقال الشيخ : لولا ما ذكرت من كمال انتظام التياتر وحسن أحواله وأنه من مواضع التربية العمومية وتهذيب الأخلاق ، لخطر في البال أن ما يحصل به من التقليد والتمثيل والألعاب المتنوعة من قبيل ما يكون في بلادنا من ألعاب الطائفة المعروفة " أولاد رابية " ، وما يكون فيه من الأغاني والألحان أيضاً من قبيل ما يكون عندنا من غناء المغنين والمغنيات . وعلى الجملة فليس التياتر عندنا من قبيل ما ذكرت من ألعاب أولاد رابية ونحوها ، بل هو كما ذكرناه عبارة عن أمثال علمية على حسب الحوادث التاريخية والتقلبات الدهرية . وهو بهذه الكيفية مما يساعد على تقدم الأمة وتمدنها ، ويوسع دائرة فخرها وثروتها . وفوائده كبيرة ومزاياه كثيرة ) ."[2]
ومحمد كرد علي يتحدث في جريدة " المقتبس " عام 1906 في مقالة له بعنوان

---

[1] - ( المسرح المصري 1891 - 1895 ) الجزء الثاني - تقديم وتحليل سمير عوض ص 13 .
[2] - المصدر السابق ص 49 - القسم الأول .

"التمثـيل فــي الإســلام " عن أهمية المسرح وعن دوره في بلاد الغرب وعن وجوده القديم في اليابان وعن دخوله إلى بلاد الشام وانتقاله إلى مصر "[1].

واسـتمر المسرحيون – والمؤلفون منهم على الخصوص – في الدفاع عن المسرح وفي شرح أصوله وقواعده وأهدافه . والمثال على ذلك أن المؤلف المســرحي المصــري " عثمان صبري " نشر في عام 1922 مجموعة رواياته ووضع لها مقدمة طويلة بعنوان " مبحث في فن التمثيل " يشرح فيها مبادئ هذا الفــن ويذكر وسائل تطويره ( بإيجاد تيار فكري تمثيلي ، وغرس حب التمثيل فــي الــنفوس وتعويد الجمهور على أنواعه الراقية )"[2]. ومثل ذلك يفعل سعيد تقي الدين . فهو يكتب مقدمة لمسرحيته ( نخب العدو ) التي نشرها في بيروت عام 1946 .

ويصـعب إيراد جميع النصوص التي انصبت في هذه النقطة من تبيان أهمــية المســرح وتقديم المعلومات عنه . ونكتفي بذكر بعض من ساهموا في ذلك. فمنهم في القرن التاسع عشر حفني ناصف وعبد الله النديم وسليم الخوري . ومــنهم حــتى منتصف القرن العشرين محمد المويلحي ولويس شيخو ومحمد تــيمور وعباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وتوفيق الحكيم وزكي طليمات وكثيرون .

وقــد قامــت الصحافة بدورها الجليل في دعم المسرح وتأييده . فكان صــدرها مفتوحاً للمقالات التي تدافع عن المسرح . وتضمنت الصحافة في هذا المجــال عــدة أنــواع مــن الحديث عن المسرح . فهي تنشر أخبار الأجواق المسرحية بما يرغب المتفرجين بمشاهدتها . من ذلك ما نشرته جريدة " الأهرام " عام 1884 عن قدوم أبي خليل القباني إلى مصر . فهي تقول ( قدم إلى ثغرنا مــن القطــر السوري جوق من الممثلين للروايات العربية يدير أعماله حضرة الفاضل الشيخ أبي خليل القباني الدمشقي الكاتب المشهور والشاعر المفلق . وقد الــتزم للعمــل قهوة الدانوب المعروفة بقهوة سليمان بك رحمي في جوار شادر البطيخ القديم . والجوق مؤلف من مهرة المتفننين في ضروب التمثيل وأساليبه. وبينهم زمرة من المنشدين والمطربين تروق لسماعهم الآذان وتنشرح الصدور. فنحــث أبناء الجنس العربي على أن يتقدموا إلى عضد المشروع بما تعودوا من

---

[1] – المصدر السابق ص 143 – القسم الأول .

[2] – المصدر السابق ص 451 – القسم الثاني .

الغــيرة )"[1]. ومــثال ذلــك أيضاً ما نشرته " الأهرام " أيضاً عن سفر الشيخ ســلامة حجــازي إلى سورية عام 1909 إذ تقول ( مساء اليوم يسافر حضرة الممــثل الــبارع والمطرب المتفنن الشيخ سلامة حجازي مع جوقه إلى ربوع الشام بناء على طلب أهل الأدب ومحبي الفن في هاتيك البلاد )"[2]. ومثال ذلك أيضــاً ما نشرته جريدة " الأيام " الدمشقية عام 1932 عن نادي الفنون الجميلة إذ تقــول ( وفــي النادي شعبة التمثيل الأدبي العربي تحت إدارة الأستاذ توفيق العطري . ولنا بالتمثيل حياة اجتماعية من عظات بالغات ودروس قيمة . فأكرم بهذا النادي يبعث في البلاد روحاً طيبة ) .

إن دور الصــحافة فــي مجال الدعاية للمسرح والحض عليه أكبر مما يخطــر ببالــنا ويــبلغ حد الطرافة . ( فقد بلغ من اهتمام الصحافة والمحررين بمكانة المسرح أنهم كانوا يحثون في أخبارهم ومقالاتهم المنشورة الجمهورَ على مشــاهدة العــروض المســرحية وتشجيع الفرق حتى يتسنى النهوض بهذا الفن الجميل . وكان هؤلاء يوجهون اللوم للجمهور حين يتقاعس عن ارتياد الحفلات المســرحية . ولم تكن الصحف تكف عن مطالبة الحكومة بمد يد العون للفرق المحلــية أسوة بما تقدمه من حوافز مادية للفرق الأوروبية الزائرة ، منوهة بما للمســرح مــن مزايا وفضائل أهميا أنه يسمو بالنفوس ويهذب الأخلاق وينشر الاداب . وكــان النقد الفني محدوداً للغاية انطباعياً في أغلب الأحيان . يصور جمــال المناظر المدهشة وينقل للقارئ مقدرة الممثل على التعبير النفسي وعن الشخصية التي يؤديها ومدى انفعاله بالدور )"[3].

وقامــت الصحافة أيضاً بنشر المقالات عن المسرح والتمثيل والتأليف المسرحي . وكانت هذه المقالات تحاول أن تقدم وصفاً للواقع المسرحي العربي مــن ناحية ، وتهدي المسرحيين إلى سبل تطوير المسرح من ناحية ثانية . من ذلــك ما كتبه محمد حسين هيكل عن التأليف المسرحي عام 1933 . وما كتبه طه حسين عن لغة المسرح عام 1934 .

وقامــت الصحافة أيضاً بنشر مقالات نقدية عن العروض المسرحية . وكــان النقاد يحتكمون إلى أذواقهم فيما يصدرون من أحكام . ولم تكن أحكامهم هــذه تــزيد عــن آراء مــتفرقة . وأكــثر ثقافتهم في أصول النقد مستمدة من

---

(1) – ( المسرحية في الأدب العربي الحديث ) تأليف الدكتور محمد يوسف نجم ص 115 .
(2) – المصدر السابق ص 139 .
(3) – ( المسرح المصري ) الجزء الثاني ص 13 .

مشـــاهداتهم للعــروض المسرحية أكثر مما هي مستمدة من دراسة منهجية لفن المســرح وفن النقد . من ذلك ما كتبته جريدة " الأهرام " القاهرية عن عرض مسرحية " هارون الرشيد " لمارون نقاش التي قدمها في القاهرة ابن أخيه سليم النقاش . فهي تقول ( لقد شخص التياترو العربي في يوم السبت الماضي – 23 كـــانون الأول 1876 – روايـــة هـــارون الرشـــيد مراجعة . فأتت متقنة غاية الإتقان، ومحكمة من المشخصين عموماً )[1] . ويكتب سليم عنحوري في مجلة " الشـــفاء " عـــام 1906 عـــن مسرحيات اسكندر فرح في القاهرة ( فرأينا من براعة الممثلين وإجادتهم في حسن التحدي ما حدا بنا إلى الجزم بأن هذا الفن قد انتقل عندنا من طور طفوليته إلى دور الحداثة فالصبوة فالشباب بسرعة لم تكن في الحساب )[2].

إن هـــذه التعليقات وأمثالها تكثر في الصحف والمجلات الصادرة حتى منتصـــف القرن العشرين . وقد تناولت أعمال المسرحيين كبيرهم وصغيرهم . ويـــبدو أن هذا النقد لم يكن يلاقي صدى طيباً عند المسرحيين . ولدينا شاهدان فريدان عن آراء المسرحيين في النقد في تلك المرحلة .

أولهمـــا مـــا أورده الشـــاعر والمسرحي رضا صافي في كتابه ( على جناح الذكرى ) حين قدم في حمص مسرحيته ( فظائع المنجمين ) عام 1931. فقـــد كتب عن المسرحية اثنان ( هما الأخ الغالي المرحوم الأستاذ قدري العمر والصــــديق الزمـــيل المرحوم الأستاذ سليم أنبوبا . فأما الأول فيكتب في مجلة " البحـــث " كلمـــة قيمة عنوانها " معرفة النفس باب النجاح " يختمها بمجاملة جد سخية لأخيه كاتب الرواية . وأما الثاني فيكتب في جريدة " صدى سوريا " مقالاً مســـهباً يـــنقد فـــيه الرواية نصاً وتمثيلاً فيصيب ويخطئ . ولكنه يتجنى على صـــديقه إذ يـــزن روايـــته المحلية البسيطة بميزان الرواية العالمية " فاوست " لشـــاعر ألمانيا العظيم غوتيه . ولعل هذا ما أوقعه ببعض الأخطاء . ومن هذه المناســـبة ، وأخرى شبيهة بها كان صاحبنا عرفها من قبل ، استقر في نفسه أن لا يطمئـــن إلـــى كلمة نقد يسمعها أو يقرؤها حتى يعرف الصلة الشخصية بين الناقد والمنقود )[3]. ويدعم رضا صافي رأيه في رفض النقد بحادثة شاهدها .

---

[1] – المصدر السابق ص 99 .

[2] – المصدر السابق ص 130 . ويقصد الكاتب بحسن التحدي إجادة تمثيل الصراع المسرحي .

[3] – ( على جناح الذكرى ) في أربعة أجزاء . إصدار وزارة الثقافة السورية – دمشق عام 1986 . ص 33 . والكاتب يستخدم ضمير الغائب تعبيراً عن نفسه .

فقد كان مرة يزور المرحوم نجيب الريس في جريدته " القبس " . ( وكان أمامه على المكتب كتاب عنوانه " المآسي " . ويدعو أحد محرري الجريدة ويدفع إليه الكتاب ليقرأه ويكتب عنه كلمة تنشر في الجريدة . فيسأله المحرر: حنطة أم شعير ؟ فيجيبه نجيب : بل حنطة مغربلة مُصَوّلة . فالرجل صديقنا وأخونا وهو بحاجة إلى المؤازرة والمساندة . وأراجع نجيباً في رأيه هذا فيبرره بأن جريدته سياسية وليست أدبية . وللسياسة نهجها الخاص في هذه الأمور ) . وينوي رضا صافي بعد هذه الحادثة ألا يهتم بالنقد الذي يكتب حول مسرحياته أو مسرحيات غيره . وكثيراً ما سمعت من المسرحيين العاملين في هذه المرحلة مثل هذا الرأي المتألم من النقد .

والشاهد الثاني ما كتبه سعيد تقي الدين عام 1946 في مقدمته لمسرحيته ( نخب العدو ) . فهو يرد تأخر الدراما العربية إلى أسباب منها تأخر النقد . ثم يتحدث بمرارة وسخرية إذ يقول ( أما طوفان النقد في سوريا ولبنان فراجع إلى أسباب عدة أترك منها ما هو شائع ومعروف ، وأذكر ما أعتقد أنه على القراء جديد . فالنقد يوهم صاحبه ، ولو ضمناً ، بالتفوق على المنقود . أنا أنقدك إذن أنا أفضل منك . ومادام حب التسود غريزة إنسانية فلا عجب إذا تفشى داء النقد. كذلك ليس من إنتاج مهما عظم إلا وفيه نواح ضعيفة يسهل اكتشافها فتسري نشوة الظفر في عروق الناقد مكتشفها . كذلك التطرف يولد التطرف. القياصرة خلقوا البلاشفة . والمديح بلا وزن سبب النقد الأعمى)"[1].

إن اعتماد النقد على الذوق الارتجالي حتى منتصف القرن العشرين يعود إلى قلة الثقافة المسرحية في الوطن العربي . وكل بضاعة النقاد المسرحية بعضُ مقالات مترجمة عن المسرح وبعضُ مسرحيات قليلة مترجمة وتذوقٌ لفن المسرح وإدراكٌ لدوره الاجتماعي والثقافي .

لكن هذا الواقع يؤكد لنا أمراً هاماً في تاريخ المسرح العربي وفي تاريخ نقده . وهو أن النقد استمد قواعده وأصوله من الأعمال الإبداعية العربية أكثر مما استمدها من قواعد المسرح الأجنبي . فإذا أضفنا إلى ذلك أن المسرحيين المبدعين كانوا يتقدمون إلى جمهورهم وقرائهم بشرح نظرية المسرح عندهم كما فهموها ومارسوها ، تأكد لدينا أن النقد المسرحي العربي "اعتمد على نفسه في أصول نقده" . ولأن المسرح العربي لم يكن قد تشكل له تاريخه وأعماله ، وكان أقرب إلى التجريب منه إلى ابتداع الأصول المتوارثة

---

[1] - ( نظرية المسرح ) ص 531 - القسم الثاني .

والقواعد المعروفة ، فقد كانت موازين النقد المسرحي مضطربة من ناحية ، وتعتمد على أحكام عمومية مثل ( أجاد فلان في التمثيل ) و( قصر فلان في الإخراج ) من ناحية ثانية . وبذلك ظلت الحركة النقدية متخلفة عن حركة المسرح . وليس للنقد من فضل في هذه المرحلة الأولى إلا التأريخ للأعمال المسرحية ونقل شيء من الثقافة المسرحية ووضع الأسس الأولى للتحليل النقدي للأعمال المسرحية المكتوبة والمعروضة . وليست هذه الأمور قليلة الأهمية في تاريخ النقد المسرحي . بل إنها أمور جليلة . فبالتأريخ عرفنا ما جرى . وحُفظت لنا أسماء كثير من المسرحيات وأسماء ممثليها ومخرجيها . وبالمقالات المكتوبة عن فن المسرح بدأنا نتعرف على الثقافة المسرحية التي سوف تتسع فيما بعد . وكان نقد الأعمال المسرحية بداية لخلق حركة نقدية مهما بدا من ضعف هذا النقد وتخلخله . ولدينا شاهد عظيم على صحة ما أوردناه من دور النقد في هذه المرحلة . وهو مجموعة الكتب التي أصدرتها مؤخراً وزارة الثقافة المصرية - المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية - تحت عنوان ( المسرح المصري ) منذ عام 1891 . فهي تعتمد على الكتابات المتفرقة في الصحف والمجلات من أخبار وإعلانات وكتابات نقدية .

وإذا كان المسرح أولاً وآخراً نصاً مسرحياً يؤديه فريق عمل مسرحي، فقد كان المسرح العربي طوال القرن الأول من حياته يتطور ويواكب الحياة ويتعلم جيلٌ جديدٌ فيه من جيل قديم . وإذا كان العمل المسرحي ينطوي مع أصحابه الذين أدَّوْه على خشبة المسرح ، فإن النص المسرحي يبقى . ومن المؤكد أن النص المسرحي هو الذي يفرض تطور المسرح .

ولو راجعنا النصوص المسرحية التي كتبت بين بداية نشأة المسرح العربي وبين منتصف القرن العشرين ، لوجدنا أن هذه النصوص كانت تستكمل أدواتها الفنية مقتربة من مفهوم الدراما الأوروبية بسرعة كبيرة . فمنذ نهاية الحرب العالمية الأولى حتى منتصف القرن العشرين ، نجد نصوصاً مسرحية تقارب فن الدراما بقوة . وتم ذلك على يد توفيق الحكيم وعلي أحمد علي باكثير ومحمود تيمور وأقرانهم في مصر ، وعلى يد مراد السباعي وعبد الوهاب أبو السعود وأقرانهما في سورية . ومع أن المسرح في بقية الأقطار العربية نشأ متأخراً عن نشأته في مصر وسورية ، فإن كتابها المسرحيين سرعان ما لحقوا بأقرانهم في هذين القطرين . ومن خلال تطور النص المسرحي نحو الاكتمال ، كان فن التمثيل والإخراج يسعى نحو الاكتمال . فبازدياد قوة الحبكة وبراعة

بناء الشخصيات وتطور لغة المسرح ، كان الكاتب المسرحي يتقن فن الدراما وكان الممثل يتقن فن أداء الدراما . وقد حاول النقاد مسايرة هذا التطور . لكن ثقافتهم المسرحية القليلة جعلتهم عاجزين عن مواكبة تطور المسرح . فظل نقدهم – كما قلنا – أقرب إلى التعليقات الذوقية منه إلى النقد المعتمد على أصول وقواعد . ولذلك لم يحظ المؤلفون المسرحيون بالنقد العلمي الصارم إلا في النصف الثاني من القرن العشرين حين عاد النقاد إلى تاريخ المسرح العربي وتقييم ما أُنجِزَ فيه .

## المرحلة الثانية

منذ نهاية الحرب العالمية الثانية بدأت الثقافة المسرحية عند المسرحيين وعند النقاد تتغير تغيراً جذرياً . فقد بدأت المطابع تقذف إلى القارئ العربي أكثر التراث المسرحي الأجنبي إبداعاً ونقداً . ولا يعني هذا الكلام أن رجال المسرح في المرحلة الأولى لم يطلعوا على المسرح الأجنبي . فقد ثبت بالدليل القاطع أن المسرحيين منذ أيام خليل القباني عرفوا شكسبير وموليير وراسين وكورني وشيللر ونصوصاً قليلة أخرى لغير هؤلاء . وقد قام القباني نفسه بإخراج إحدى مسرحيات كورني . لكن هذا الاطلاع على نصوص المسرح الأجنبي اتخذت شكلاً غريباً . فهم لم يعرفوا هذه النصوص على ما هي عليه . ولم يطلعوا عليها مباشرة بأنفسهم . بل كانوا ينقلون نُسَخاً مترجمة ومعدة عنها. فقد جرت عادة بعض المترجمين – وكان المترجمون قلة – أن يقوموا بحذف ما يرونه غير مناسب لطبيعة العرض المسرحي العربي . وكانوا يُخضعون أسلوب الترجمة لأسلوب البلاغة الذي كان سائداً في نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين . وهو الأسلوب المسجوع الذي لم يتحرر منه الكتاب العرب إلا بعد الحرب العالمية الأولى . وكان اقتناص السجع يقتضي تغييراً في المعاني وترتيب الحوار . فيزيد ذلك من تغيير النص الأصلي وتشويهه . وكان المسرحيون – وأكثرهم ذوو ثقافة عامة محدودة – يتلقفون هذه المترجمات المعدّلة المغيَّرة ويُجرون عليها تعديلاتهم الخاصة بهم . ثم يتلقف النصوصَ نفسها التي أجرى عليها المسرحيون تعديلاتهم جيلٌ جديدٌ من المسرحيين ويُجرون عليهاتعديلات جديدة يرونها مناسبة لهم . وإن كتاب محمد يوسف نجم ( المسرحية في الأدب العربي الحديث ) مليء بالإشارات الواضحة إلى ما كان يُجريه المترجمون من تغييرات وتشويهات . فهو يقول عن " ماكبث " التي

تـرجميا عـبد الملك إبراهيم واسكندر جريس عام 1900 ( وإذا ذهبنا نحاسب المترجـمَـيْـن على مقتضيات هذه الفكرة السامية التي دفعتهما إلى الترجمة ، وجدنـا أنهمـا شوّها هذا الأثر النفيس وعبثا به كل العبث حتى خرج من بين أيديهمـا وكأنه لا يمت إلى الأصل بصلة تُذكر ). ص 233 . ويقول أيضاً عن تـرجمة خليل مطران لمسرحية " عطيل " عام 1912 ( ولعل الخطأ البارز في هـذه الـترجمة هـو تصرف المترجم بالحذف والاختصار في بعض المواضع واسـتغناؤه عـن سطور كثيرة بل مشاهد تامة وهو يعلم أن المؤلف لم يأت بها حشـواً أو ثرثـرة بـل وضـعها لأغراض أدبية معينة تدخل في صميم رسم الشخصية أو بناء الفعل أو لحيلة فنية يفرضها تطور المسرحية أو نوع المسرح أو استعداد الممثلين ) . ص 246 .

ولم يكتف المسرحيون بأخذ المسرحيات المترجمة على هذا النمط ، بل كـانوا يقومـون بتمصـيرها أو تشـويهها . وكانـت هذه النصوص المشوهة المـترجمة أو المعربة تنتقل من يد إلى يد في مصر وبلاد الشام . فقد نقل عبد الوهـاب أبو السعود المسرحيات الأجنبية التي قدمها جورج أبيض في القاهرة وقدمهـا فـي دمشـق . وأخذهـا عنه عدد من المسرحيين في دمشق وحمص وغـيرها مـن المدن السورية . وتناقل المسرحيون السوريون عدداً كبيراً من مسـرحيات موليـير . فكانت المسرحية الواحدة تقدم في دمشق وحمص وحلب جيلاً بعد جيل وبكثير من التغيير يقوم به كل واحد منهم مع أنها كانت مترجمة بشكل غير دقيق . والمسرحيات الأجنبية التي قدمتها الفرق المصرية في بعض الـدول العربية كانت تستقر في هذه الدول ويقوم مسرحيوها بتمثيلها بعد تعديلها وتغييرها . ويقوم مترجموها بالترجمة على منوالها .

إن مـا سـبق يعنـي أن معـرفة المسرحيين العرب بأصول التأليف المسـرحي الأجنبـي – ومسرحنا منقول عنه – كانت مشوهة منقوصة . ولم يكونـوا يعـرفون أصـول الدرامـا على حقيقتها . وإذا كانوا يعرفون بعض المسـرحيات الأجنبـية على الشكل الذي سبق الحديث عنه ، فقد كانوا يجهلون الكثير عن أصول النقد المسرحي . فهم لم يترجموا كتب النقد المسرحي ما عدا أبحاثـاً قلـيلة ترجمها قلة من المترجمين . وكان بعض المثقفين يطلعون على كتب النقد الأجنبي ثم يقومون باقتباسه في أبحاث يكتبونها عن المسرح .

أمـا علاقتهم بمناهج التمثيل الأجنبية فقد كانت منقطعة تمام الانقطاع . وكل ما أتيح لهم من اطلاع على هذه المناهج هو مشاهدة بعض منهم لعدد قليل

من العروض المسرحية الأجنبية أثناء زيارتها للبلاد العربية . وإذا كان جورج أبيض قد تلقى فن التمثيل على يد ممثل فرنسي قبل الحرب العالمية الأولى ، فإن زمناً طويلاً سيمضي قبل أن يتاح لغيره مثل هذا التلقي . وكل ما تلقاه المسرحيون السوريون مثلاً من تعلم على يد الأجانب هو ما أخذه عبد الوهاب أبو السعود عن جورج أبيض حينما أقام في مصر عاماً وبعض عام وتعرف على الممثل الكبير . وكان الممثلون السوريون والعرب عموماً يتعلمون فن التمثيل بشكل أساسي على يد الفرق المسرحية المصرية التي كانت تزور سورية وغيرها من الأقطار العربية منذ بداية القرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية . وكان التمثيل عند هذه الفرق يتراوح بين الهزل الرخيص وبين الجدية المفرطة المغرقة في استدرار الدموع . ولأن الجميع لم يتعلموا أصول التمثيل الأجنبي فقد كانت أساليبهم في التمثيل والإخراج نابعة من إحساسهم بالمسرح وبدوره الاجتماعي وبعلاقته بالجمهور أكثر مما كانت نابعة من تعلم مناهج التمثيل .

أما بعد الحرب العالمية الثانية فقد تغير الحال تغيراً جذرياً .

لقد أخذ المسرحيون يطلعون على المسرحيات الأجنبية كما هي عليه بعد ترجمتها ترجمة دقيقة بأسلوب عادي يقصد إلى نقل المعنى دون تشويه أو تغيير . ولم يقف المترجمون عند مشاهير المؤلفين من أمثال شكسبير وموليير ، بل قاموا بترجمة أكثر التراث المسرحي . ولم يمض على نهاية الحرب العالمية الثانية أربعون عاماً حتى كان القسم الأعظم من التراث المسرحي الأجنبي قد ترجم إلى العربية . وقد قامت المؤسسات الرسمية ودور النشر في عدد من الأقطار العربية بمهمة ترجمة هذا التراث على شكل سلاسل مسرحية شهرية كما فعلت وزارات الثقافة المصرية والسورية والكويتية . والنقطة الهامة في هذه السلاسل المترجمة أن كل مسرحية منها توضع لها مقدمة واسعة تتحدث عن الكاتب وعصره والمدرسة الأدبية التي ينتمي إليها . ولم تقف الترجمات عند التراث المسرحي القديم ، بل واكبت أحدث المسرحيات الأجنبية . وامتدت الترجمات إلى المسرحيات الممتدة على اتساع العالم من أمريكا إلى أوروبا إلى آسيا . فأتيح للكاتب العربي ، بهذا الشكل ، أن يطلع على التيارات المسرحية الصغيرة والكبيرة منها في شتى أنحاء المعمورة . وبسبب ازدياد وسائل الاتصال في العالم عبر التلفزيون والسينما ، صار بإمكان المسرحي العربي أن يشاهد كثيراً من العروض المسرحية المعدة للمسرح أو للسينما أو للتلفزيون .

وبسبب هذا التوسع في الترجمات صارت الثقافة المسرحية جزءاً من الحياة الفكرية العربية كما صار العرض المسرحي جزءاً من الحياة الاجتماعية العربية . فالمتفرج في المرحلة الأولى كان يكتفي بمشاهدة العروض المسرحية دون أن يهتم بالثقافة المسرحية . ولم يكن تاريخ المسرح وأصوله وقواعده وأصول نقده من دائرة اهتمام المثقف العادي بله المتفرج العادي . وكانت الثقافة الشعرية هي الطاغية على الحياة الفكرية . ودليل ذلك أن المعارك النقدية الكبرى في الهزيع الأخير من القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين كانت تدور حول الشعر والتجديد فيه . ولم ينل المسرح إلا جانب التعريف به على أضيق نطاق كما ذكرنا من قبل . أما النصف الثاني من القرن العشرين فقد صار المسرح ميدان معاركه النقدية . وبذلك صار ( البحث المسرحي ) يحتل مرتبة رفيعة في الحياة الفكرية تطغى على مرتبة ( البحث الشعري ) .

بسبب هذا الاهتمام بالثقافة المسرحية أخذت الصحافة تهتم بالمسرح . وكان ذلك انعطافاً هاماً في حياتها . فبعد أن كان المسرح ينال أقل الزوايا في الصحف والمجلات ، صار يحتل أبرز مكان فيها . وكمثال على ذلك أن مجلة ( المعرفة ) السورية التي تصدر عن وزارة الثقافة أخذ المسرح مكانه فيها منذ العدد الأول الذي صدر في شهر آذار من عام 1963 . ولم تلبث أن خصصت عدداًضخماً للمسرح في عام 1964 ثم في العام الذي يليه ثم في الأعوام التي تلت . ثم بدأت تظهر المجلات المتخصصة بالمسرح كمجلة ( المسرح ) في مصر والعراق . ومجلة ( الحياة المسرحية ) في سورية . وعندما ظهرت مجلة ( الموقف الأدبي ) في أوائل سبعينات القرن القرن العشرين مع تأسيس اتحاد الكتاب العرب في سورية ، كانت الأبحاث المسرحية لا تنقطع عن أعدادها . وكانت تخصص بين الحين والآخر عدداً منها للمسرح . وفي كل قطر عربي. أخذت تظهر مجلات فصلية بين الحين والآخر تختص بالمسرح . وأخذت أخبار العروض المسرحية وإصدارات الكتاب المسرحيين تحظى باهتمام الصحافة في أكثر الأقطار العربية . فترى مجلات وصحف لبنان والكويت والخليج وسورية تتلقف أخبار العروض المسرحية وكتب الدراسات عن المسرح وتتحدث عنها .

أثناء ذلك أخذ المترجمون بترجمة أهم كتب النقد المسرحي القديمة والحديثة . وواكبوا الأبحاث المسرحية التي كانت تنشرها المجلات الأجنبية سواء منها التي تدور حول النظريات المسرحية أم حول العروض المسرحية .

وهكـــذا صـــار المـــثقف العربـــي يعرف تاريخ المسرح لا من خلال نصوص مـــتفرقة، بـــل مـــن خلال تأريخ منهجي لتطوره ومدارسه واتجاهاته . وصار يعرف أصول الدراما وتطورها من الكلاسيكية إلى آخر الاتجاهات المعاصرة .

ويضـــاف إلـــى هذا التوسع في الثقافة المسرحية أن الحركة المسرحية حملها المثقفون في كل أنحاء الوطن العربي . ولنذكر – كمثال على ذلك – أن ( ندوة الفكر والفن ) التي تشكلت في سورية في نهاية خمسينات القرن العشرين كانـــت من طلاب الجامعة في دمشق وأساتذتهم . وعلى هذا الغرار قام النشاط المســـرحي منذ بداية الستينات في سورية ومصرولبنان . فقد حمله الجامعيون علـــى أكـــتافهم . ولـــم يهـــل عقد السبعينات حتى كان المخرجون يعودون من الدراســـة فـــي الـــبلدان الأجنبـــية إلى أكثر البلدان العربية . وفي أواخر عقد الســـبعينات أنشئ المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق . ومع أن عدداً من الأقطـــار العربـــية ســـبق سورية في إيفاد الطلاب لدراسة الفن المسرحي في الأقطـــار الأجنبية وفي إنشاء المعاهد المسرحية كمصر والعراق ، فإن انتشار الـــثقافة المســـرحية لم يتم فيها إلا بعد الحرب العالمية الثانية على الشكل الذي ذكرناه .

في مثل هذا الجو المسرحي المثقف لم يعد التأليف المسرحي قائماً على معـــرفة ساذجة بدائية لفن المسرح ، بل صار يعتمد على معرفة عميقة بأصول الدرامـــا . وصـــار التمثيل والإخراج علماً منهجياً يتلقاه أصحابه . وفي الوقت نفســـه صار للنقد أسلحته الماضية المعتمدة على أصول النقد وقواعده . ولم يعد يكفي فيه التذوق الشخصي أو الرأي الانطباعي العابر .

لكـــن هـــذه الثقافة المنهجية التي حظي بها المسرحيون ونقادهم كانت (الورطـــة ) الكبـــيرة التـــي وقعـــوا فيها ومايزالون ، والتي هي نقطة الخلاف الجوهرية بين المبدع والناقد . والتي سنحتاج إلى وقت طويل للخروج منها .

* * *

لنـــتذكر مـــا قلناه في البداية عن تاريخ الإبداع الأدبي بأنه يتمحور في قواعـــد وأصول كانت تشكل مدارس أدبية تنتمي إلى عصور معينة محددة بعدد من السنوات . وكان كل مذهب أدبي ترجماناً عن الواقع الاجتماعي الذي عايشه المبدعون . وهذا يعني أن الكتاب المسرحيين الأجانب ينتمي كل واحد منهم إلى عصـــر معيـــن وإلـــى مذهـــب معين . يضاف إلى هذا أن المذاهب المسرحية الأجنبـــية كانـــت جزءاً من التراث الأدبي للأمم التي عرفت المسرح . والكاتب

المسـرحي الأجنبي المعاصر يرث تاريخ أمته الأدبي كما يرث تاريخ مسرحها مـبوباً مدروساً مقسماً إلى عصور ومذاهب ومدارس . وهو يعي ويعايش هذا الـتاريخ بوعي وتمثل لأنه تاريخه . فيكون تأثره بهذا التاريخ نابعاً من أصالته فـي فن المسرح . فيستطيع أن يوازن بين ما ورثه وبين ما يُبدعه دون اختلاط أو اضطراب . مثله في ذلك مثل الشاعر العربي المعاصر . فهو يعرف تاريخ الشـعر العربـي مبوباً مدروساً مقسماً إلى عصور ومدارس ومذاهب . ويميز -بدقـة متناهـية – بيـن خصائص الشعر الجاهلي والشعر الأموي والعباسي والأندلسـي . ويدرك ويعايش هذا التاريخ بوعي وتمثل لأنه تاريخه . فإذا جدد أو ثـار علـى تاريخـه الشعري كان تجديده وثورته نابعين من أصالته في فن الشعر . فيستطيع إقامة التوازن بين ما ورثه وبين ما يُبدعه . ولهذا كان الشعر الحديث ابن الشعر القديم والثائرَ عليه في آن واحد . وقد نشأ هذا الشعر مكتمل الأدوات الفنـية قادراً على الوقوف بجدارة وشموخ إلى جانب التراث الشعري العربي الشامخ .

وحالـة الممثل المسرحي الأجنبي تشبه حالة قرينه الكاتب المسرحي . فهـو يعـرف تـاريخ العرض المسرحي لأمته . وهو ابنه ووارثه . وأصول التمثـيل التي اتخذها لنفسه في العصر الحديث نتاجُ تطور طويل عايشها أجداده وقـاموا بـه . وينتج عن ذلك أن الممثل الأجنبي في كل من الأمم التي عرفت المسـرح له سماته وأساليبه الفنية الخاصة به ، مما يجعل العروض المسرحية الأجنبـية تحمل سمات الأمم التي تنتمي إليها .ويكفي للدلالة على ذلك أن تشاهد عرضـاً مسرحياً إنكليزياً أو فرنسياً أو روسياً . فسوف تدرك – دون أن تسمع الكلام – خصائص التمثيل لكل واحد من هذه العروض فتقول عنه إنه إنكليزي أو فرنسي أو روسي . ومع أن الكاتب والممثل في كل واحدة من الأمم الأجنبية يتبادلان التأثر والتأثير مع تراث الأمم الأخرى ، فإنهما يُخضعان ما يتأثران به إلى خصائص أمتهما وخصائص تراثها المسرحي الخاص بها .

أمـا المسرحيون العرب فشأنهم مختلف عن شأن المسرحيين الأجانب اختلافاً جذرياً .

لقـد اطلعـوا دفعة واحدة على جميع النصوص المسرحية المنتمية إلى عصـور ومـراحل ومـدارس . وتأثروا بها كلها دفعة واحدة . أي أن الكاتب المسـرحي يـتأثر دفعـة واحدة بالمسرح اليوناني وبمسرح شكسبير وبمسرح الكلاسـيكية الفرنسية ومسرح الواقعية وبمسرح إبسن وتشيخوف دون أن يكون

منتمياً إلى أمة واحد من هؤلاء الكتاب، أو تلك المراحل . ويتأثر بتيارات القرن العشرين من السريالية إلى العبثية إلى البريختية . وقد يتأثر بتيارات مسرحية أصغر منها كمسرح الغضب أو مسرح القسوة . وقد يفتنه كاتب مجدد في أمريكا اللاتينية أو في الصين . ولأن الكاتب المسرحي العربي لا جذور له في هذا الفن تعصمه من الانبهار ، فقد تتراكم في نص واحد من نصوصه تأثيرات مختلفة متعددة متناقضة . فإذا تذكرنا أن كل واحد من الكتاب الأجانب الذي تأثر به الكاتب المسرحي العربي ينتمي إلى مدرسة أدبية تختلف في كثير أو قليل عن الكاتب الآخر ، أدركنا مدى الاختلاطات التي كانت تتم عند كل واحد من كتاب المسرح العربي . وتلك هي الورطة التي وجد الكاتب المسرحي العربي نفسه فيها .

وكانت ( ورطة ) الممثل العربي شبيهة بورطة الكاتب أو أشد خطراً . فهو يتلقى أصول التمثيل في الجامعات الأجنبية أو عن المخرج الذي تلقى هذه الأصول في تلك الجامعات . وهذه الأصول التي تلقاها تنبع من تراث الأمة التي تلقى العلم في جامعاتها ومن تاريخ العرض المسرحي فيها . ولأن الممثل العربي لا جذور له في هذا الفن ، فقد نقل هذه الأصول مجردة عن تاريخها وعن تاريخ الأمة التي تلقى العلم بين ظهرانيها . فكانت هذه الأصول معلقة في الهواء . وكانت أقرب إلى التقليد الأعمى الذي ينقل الشكل الظاهري الأجوف دون العمق الإنساني والجذر التاريخي . ودليل ذلك أن أكثر العروض المسرحية العربية التي يقدمها الدارسون لفن التمثيل لا تستطيع القول عنها إنها عربية إلا إذا سمعت الكلام فيها . فإذا لم تسمع الكلام ضاعت هويتها . وأعتقد أن العروض المسرحية المقدمة اليوم على امتداد الوطن العربي تؤكد هذه الظاهرة .

ولعل ما جرى في المرحلة الأولى من تاريخ المسرح العربي يؤكد أيضاً هذه النقطة . فالممثلون في تلك المرحلة لم يطلعوا على أصول التمثيل والإخراج الأجنبية إلا على نطاق ضيق . فكانوا يخترعون وسائلهم . ومع أن هذه الوسائل كانت بدائية تتسم بالجهل بأصول فن التمثيل . فقد كانت نابعة من بيئتهم ومن ظروف مجتمعهم ومن تأثرهم بالجمهور المتلقي لفنهم . فكأنهم – رغم جهلهم وبدائيتهم – كانوا يبتكرون فن التمثيل العربي . فأثروا في مجتمعهم أبلغ تأثير . فلما جاء العلم بأصول التمثيل في المرحلة الثانية انقطع هذا التطوير للتمثيل العربي . و( انتقل ) الممثل العربي إلى أسلوب جديد منقول

عن المسرح الأجنبي فكان ما ذكرناه عن غربة التمثيل عن جذره العربي . ووجد الممثل المسرحي نفسه معلقاً في الهواء . فوقع في ورطة شبيهة بورطة الكاتب المسرحي العربي .

لكن المسرحي العربي – الكاتب والممثل – الذي وقع في هذه الورطة كان يحاول أن يشق لنفسه طريق الخلاص منها .

فالكاتب الذي تأثر بمختلف الاتجاهات والمدارس المسرحية الأجنبية القديمة والحديثة ، ينتمي إلى عصر معين محدد وإلى جمهور مسرحي معين محدد . فكان مضطراً أن يعالج مشاكل اجتماعية وسياسية وإنسانية تهم جمهوره في عصره ومجتمعه . وكان عليه أن ينتقي شكلاً فنياً يستطيع مخاطبة جمهوره وإقناعه . وفوق هذا وذاك ، فإن الكاتب المسرحي العربي ينتمي إلى تراث أدبي عريق إن لم يكن للمسرح فيه نصيب ، فإنه يفرض عليه ذائقة فنية وبلاغية هي الفيصل الأخير في جميع النتاج الأدبي للأدباء في المرحلة التي يكتبون أدبهم فيها . فكان الكاتب المسرحي الذي اختلطت عنده التيارات والمذاهب والعصور مضطراً أن يصوغ من مجمل ما تأثر به أسلوباً فنياً خاصاً به مُقنعاً لعصره معجباً لجمهوره متناسباً مع الواقع الذي يعيش فيه . وكان هذا الفعل أعظم إنجاز قام به المؤلفون المسرحيون العرب على امتداد وطنهم المترامي الأطراف . والدليل على ذلك ما نراه من تمايز كبير بين كتاب كل قطر عن كتاب القطر العربي الآخر . فالكتاب السوريون مثلاً ، تأثروا بأشتات متباينة من تراث المسرح الأجنبي . لكنهم خاطبوا جمهوراً واحداً هو الجمهور السوري في فترة أوائل ستينات القرن العشرين حتى نهايته . وعالجوا مشاكل تهم هذا الجمهور . فكان الكاتب المسرحي السوري يتعلم أصول الدراما كما أخذها عن المسرح الأجنبي . ثم يقرض هذه الأصول من هنا ومن هناك . ويضيف إليها شيئاً من بيئته وشيئاً من تاريخه . فيشكل في النهاية أسلوباً فنياً خاصاً به . ومع ذلك فإن جميع الكتاب المسرحيين السوريين – دون استثناء – يتمثلون أصول الدراما ذات الحبكة رغم قرضهم لأصولها . ويبنون القصة الدرامية المحبوكة . ويكتبون باللغة العربية الفصحى التي تفرض جلالاً وعمقاً وتعمقاً في البناء الدرامي . وقد تمسكوا بالكتابة بالفصحى لأن المواطن السوري لا يعترف على ( أدب ) غير مكتوب بالفصحى . ولا يتلقى كتاباً مطبوعاً بالعامية . وإذا حدثت استثناءات في هذا المجال فإن الاستثناء يؤكد القاعدة . وكان شأن الكتاب المسرحيين المصريين شبيهاً بشأن الكتاب السوريين . فهم

يقدمـــون القصة المسرحية ذات الحبكة رغم اختلافاتهم في طريقة بنائها . لكنهم يكتـــبون بالعامية التي تفرض أسلوبها في البناء الدرامي لأن المواطن المصري يعترف بالأدب المسرحي المكتوب بالعامية . ويتلقى الكتاب المطبوع بالعامية . أما المسرح المغربي والتونسي فقد أهملا البناء الدرامي ذا الحبكة . ونهجا نهجاً مغايــراً لـــنهج الســوريين والمصريين . واتخذا العامية والفصحى معاً أسلوباً للكـــتابة دون أن يتخذ المتلقي فيهما موقفاً من العامية أو من الفصحى . ولأنهم اعـــتمدوا في هذين القطرين على المظاهر الاحتفالية الموروثة في مجتمعاتهم ، فقد كان الكتاب فيهما أكثر قدرة على الخروج على أصول الدراما التقليدية منها والمعاصـــرة . ويمكـــن لك أن تتابع خصائص التأليف المسرحي في كل قطر عربـــي . فـــتجد ، رغم تباين الكتاب ، رابطاً يجمعهم لأنهم أبناء عصر واحد ويتوجهون إلى جمهور واحد هو جمهورهم .

وكـــان شأن الممثل المسرحي العربي كشأن الكاتب . فقد تلقى أصول التمثـــيل عـــن المـــدارس الأجنبية . لكنه – والمخرج من ورائه – يتوجه إلى جمهور معين في عصر معين . وهو أكثر الفنانين حاجة إلى استجابة الجمهور لمـــا يقدمـــه من فن . وهو الذي يتلقى ردة الفعل المباشرة من الجمهور . وهي ردة فعـــل ضــــارية ســـاحقة قد تودي بالممثل أو ترفعه إلى أعلى . ولهذا كان الممـــثل مضـــطراً أن يصنع من مجمل ما تعلمه أسلوباً محلياً خاصاً به ، وينفذ بواسطته إلى عقول متفرجيه وقلوبهم . وكان على المخرج أيضاً أن يصوغ من أســـاليب الإخـــراج التـــي تعلمها أسلوباً محلياً عربياً يعين الممثل على مخاطبة جمهـــوره . وإذا كانـــت محاولات الممثلين والمخرجين في خلق هذا الأسلوب العربي تنجح مرة وتفشل مرة ، فإنها محاولة دائبة . ويمكن القول إنها الإنجاز الطموح الذي يسعى إليه الفنان العربي .

فماذا فعل النقد في تقييمه لمحاولات الكاتب والممثل ؟

* * *

كمـــا تلقـــف الكاتب المسرحي تراث المسرح البشري كله دفعة واحدة خـــلال ما لا يزيد عن عشرين عاماً ، فإن الناقد تلقف هذا التراث ذاته بكل ما فيه من إبداع ونقد ينتميانِ إلى عصور وأممٍ ومناهج . وبكل هذه الذخيرة النقدية التـــي ورثها الناقد ، قابلَ الكاتبَ والممثلَ والمخرجَ وحاول النفاذ إلى ما قدموه لتقيـــيمه . فوقـــع فـــي ( ورطة ) كانت أشد قسوة وضراوة من ورطة الكاتب والممثل .

إن الـــناقد الأجنبي في عصور المسرح المسرح المتعددة كان يقف أمام كاتـــب مســـرحي ينتمـــي إلى مدرسة معينة بيَّنَ الناقدُ نفسُه مظاهرَها ووضع أصولَها . وكان الناقد يحاسب الكاتب على أصول هذه المدرسة . وهذا يعني أن الكاتب والناقد كانا يقفان عند عتبة أصول واحدة يعرفانها معاً ويتفقان أويختلفان علـــيها معاً . وكان الناقد يستخلص هذه القواعد من الكاتب أو كان يُلزمه بها . وهـــذه العلاقـــة بين الكاتب والناقد هي التي تشكل تاريخ المسرح وتاريخ النقد المسرحي الأجنبي .

أمـــا الكاتـــب والـــناقد العربيان فقد كانا يغوصان معاً في لجة التراث المسرحي إبداعه ونقده دون أن يكون لهما دور في خلق أصوله كما فعل الكتاب الأجانـــب ، أو فـــي اســـتخلاص هذه الأصول كما فعل الناقد الأجنبي . وكان كلاهمـــا يحـــاولان التمسك بأهداب الصناعة الفنية وبأهداب نقدها وذلك بالتثقف بهـــا دون القـــدرة علـــى خلقهـــا . وإذا كـــان الكاتب ، بحكم صلته بالمتفرج واضطراره إلى معايشة عصره قد اضطر إلى خلق منهج فني خاص به ، فإن الـــناقد - والحديث عن الناقد المثقف - لم يستطع إدراك ما فعله الكاتب كما لم يستطع أن يختطَّ لنفسه منهجاً نقدياً ما . وهو لم يستطع الاهتداء إلى منهج نقدي يقيس به النصوص المسرحية التي تعلمت أصولَ الكتابة الأجنبية ثم تفلتت منها.

يضـــاف إلـــى ذلـــك أمـــر آخر وهو أن الناقد كان يحاول أن يتمسك بالأصـــول الـــنقدية التـــي تعلمها . وإذا بهذه الأصول تختلط عنده في كثير من الأحـــوال .وإذا بـــه يمـــزج فـــي البحـــث الـــنقدي الواحد بين مذاهب ومناهج مـــتعددة.كـــأن يتمســـك بأصول الدراما الحديثة ( دراما القرن التاسع عشر أو الدرامـــا الـــبرجوازية ) وبأصول مسرح شكسبير وبالكلاسيكية الفرنسية . لكن الأخطـــر مـــن ذلك أن الناقد ظل أسير الكتب النقدية ولم يدرك ما فعله الكتاب المســـرحيون الذين حاول كلُ واحد منهم أن يستخلص لنفسه أسلوباً خاصاً به . والـــناقد معـــذور فـــي ذلك لأنه وجد أمامه في مرحلة واحدة عدداً من الكتاب المسرحيين الذين لا يجمعهم منهج واحد أو متقارب على حين عرف في تاريخ المســـرح شـــيئاً غـــير هذا . فالكتاب في عصر شكسبير مثلاً، كان لهم منهج مـــتقارب . وكـــتاب الكلاســـيكية الفرنسية تنطبق عليهم القواعد النقدية ذاتها . وكـــتاب الواقعية يسيرون على أصول الدراما الحديثة . أما الكتاب المسرحيون السوريون أو المصريون أو غيرهم ، فلا يجمع فريقاً منهم جامع رغم وجودهم في عصر واحد . وكان كل كاتب منهم يحتاج إلى منهج نقدي خاص به . وهذا

مــا لم يستطع النقدُ القيامَ به . فكانت الورطة التي وجد الناقد نفسه فيها . وهي عجــزه عن استخلاص قواعد فنية تعتبر منهجاً نقدياً لدراسة الدراما في سورية أو في مصر أو في تونس أو في المغرب أو في غيرها من الأقطار . ومن هنا وقعــت المفارقــة المؤلمــة بين الناقد وبين الكاتب . فالكاتب متفلت من قواعد درامية محددة . والناقد يحاول أن يحصره في واحدة منها . والكاتب يخط لنفسه طــريقاً مسرحية خاصة به . والناقد لم يستطع إمساك هذه الطريق . وأدى ذلك إلـــى أن يقف كل واحد منهما في طرف . ووقع العداء بينهما . وهو ليس ذاك العــداء التقلــيدي الذي يكون دائماً بين المبدع والناقد . بل هو العداء الذي يدل علـــى انبتات الجسور بين المبدع والناقد . فكان الحوار بينهما ، طوال ما يقرب من نصف قرن ، أشبه ما يكون بحوار الطرشان .

وكذلــك كـــان حال الناقد مع الممثل والمخرج – ومايزال الحديث عن الناقد المثقف – . فقد درس مناهج التمثيل والإخراج الأجنبية كما درسها الممثل والمخرج . لكن الممثل والمخرج كانا ينحوان في عملهما الإبداعي أحد نحوين:

**الأول** يحـــاول أن يســـتخلص من الأصول الأجنبية منهجاً جديداً خاصاً بالممثل والمخرج العربيين . وهو منهج يمس المجتمع والعصر والجمهور الذي يقدمان إليه عملهما المسرحي . ولكي يحققا هذا المنهج كانا يقرضان أصول ما تعلمـــاه ويخرقانه ويغيرانه . وقد يمزجان في العمل الواحد بين أساليب متعددة فـــي الإخـــراج والتمثـــيل ليخرجا بأسلوب خاص بهما . فكان الناقد يرى عملاً (مغايـــراً ) لما يعرفه من أصول التمثيل والإخراج . فيتهم العمل المبدَعَ بالمثلبة والنقص متناسياً نجاح العمل المسرحي أو فشله في الوسط الاجتماعي الذي قدم فيه . وكانت تهمة ( مزج الأساليب ) أخطر تهمة يوجهها الناقد في هذا المجال. وهـــو لا ينتبه إلى أن هذا المزج هو سبيل المخرج والممثل إلى ابتداع أسلوب فنـــي خـــاص بهمـــا . فكان الممثل والمخرج يتهمان الناقد – وهو ذو معرفة وثقافـــة– بأنه لم يدرك جوهر ما فعلاه . وبما أن الغالبية العظمى من العروض المســـرحية كانت تنحو هذا النحو ، على نجاح مرة وفشل مرة ، فقد ظهر النقد بعـــيداً عن أعظم إنجاز قام به الممثل والمخرج ، وغيرَ قادر على متابعة تطور وخلق بناء العرض المسرحي العربي .

**الثاني** يحاول أن يتقيد بأصول التمثيل والإخراج تقيداً تاماً . فكان الناقد يـــرى عملاً ( مطابقاً ) لما يعرفه من أصول الإخراج والتمثيل فيرضى ويمدح دون الـــنظر إلـــى نجاح العمل المسرحي أو فشله ، ودون النظر إلى قدرة هذا

العمل على الحياة بين الناس . ورغم انزياح هذا المنحى النقدي عن جوهر النقد الـذي يجب عليه أن يغوص إلى جوهر العملية الإبداعية – سواء منه ما تعلق بالـنص أم بالعـرض المسـرحي – فإنه كان يستند إلى أصول نقدية يمكن أن تتطور أسسها ومناهجها بين أيدي النقاد . ويمكن أن تترك ضرباتها العميقة أثراً علـى الكتاب والممثلين والمخرجين . ويكفي هذا النوع من النقد أهميةً وخطراً أنـه نقد منهجي يمنع المبدعين عن الشطط . فكأنه الحارس الأمين على حرمة القواعد والأصول . .

لكن النقد المسرحي لم يحمل عبئه النقاد المثقفون وحدهم . فإن انتشار الصـحافة الواسـع فـي النصف الثاني من القرن العشرين خلق حالة جديدة . فالصـحف يومية وأسبوعية وشهرية . والمجلات دورية محلية وغير محلية ، تخصصـية وغير تخصصية . وهي كلها تطلب مادة نقدية تقوم بمهمة المتابعة الصـحفية للإبـداع المسـرحي . ففـتح الباب للنقد المسرحي أمام نقاد الأدب متمكنيـن من نقد الأدب أم غير متمكنين . وأمام المحررين الصحفيين متمكنين مـن نقد المسرح أم غير متمكنين . وإذا بالنقد المسرحي ينتهي إلى الشكل الذي صـار معـروفا فـي أكثر المقالات والأبحاث النقدية . وقوامه تلخيصُ حكاية المسرحية ومجموعةُ آراء سريعة عن التمثيل والإخراج من نوع ( كان التمثيل رائعـاً وكان الإخراج رديئاً وكان استخدام الإضاءة والموسيقى صحيحاً أو غير صـحيح ) . فكـأن الـنقد المسرحي ارتدَّ إلى حالته الأولى التي كان عليها في المرحلة الأولى أيام كان الذوقُ دون الثقافة المسرحية سلاحَ النقاد . وإذا استثنينا بعض المقالات والأبحاث النقدية المكينة عن النصوص والعروض المسرحية ، فـإن أكثر ما قدمته أقلام النقاد في الثلاثين سنة الأخيرة في مختلف بقاع الوطن العربي كان ينقصها النفاذُ إلى بنية النص المسرحي العربي الذي أخذ يتمكن من فـن الدرامـا ، والـنفاذُ إلى بنية العرض المسرحي الذي أخذ يتكامل . وظهر المسـرح العربـي كأنـه دون نقـاد يتلمسون خصائصه التي جعلته واحداً من الحركات المسرحية العالمية .

لهذا السبب نجد في حياتنا المسرحية ظاهرة لا تكاد تكون موجودة في المسرح الأجنبي. وهي أن أكثر الكتاب المسرحيين عندنا صاروا نقاداً للمسرح. وهكـذا عـاد المسرح العربي بعد قرن من عمره إلى نقطة بدايته . فكما وجد الـرواد الأوائل أنفسهم مضطرين لشرح فن المسرح الذي ابتدعوه والدفاع عنه وتبـيان أهميته في الحياة فتقدموا ( بخطبة ) إلى جمهورهم ، وجد المسرحيون

العرب أنفسهم في النصف الثاني من القرن العشرين مضطرين لشرح نظرياتهم ولتبيان الآفاق المرجوة لعملهم المسرحي . فكان الكتاب المسرحيون أول نقاد المسرح في المرحلة الثانية أيضاً .

والأمثلة على ذلك كثيرة .

توفيق الحكيم يصدر عام 1956 " بياناً " يختمه بقوله ( أما بعد . فتلك هي المشكلات الفنية التي أحاول أن أجد لها حلاً . وما من حلول نهائية في الأدب والفن . إنما نحن نقوم بتجارب لا نهاية لها . نشغل بها حياتنا بأكملها . وليس من شأني النتائج )[1] . ويوسف إدريس يصدر أواخر عام 1964 " بياناً " آخر حول مسرحيته " الفرافير " لأن ( أحداً من النقاد لم يتتبع دور الفرافير في المسرح العربي ولايزال دورها إلى حد كبير مجهولاً بعض الشيء )[2]. ويُتبع ذلك ببحث طويل عن المسرح المصري يختمه بقوله ( ولا يبقى أمامنا سوى استجلاء الجانب الأشق ، أشق جانب وهو : من أين ، وكيف يمكن ، وماذا بالضبط نقصد بمسرحنا المصري الحقيقي النابع منا ومن طبيعتنا والذي لا يمكن أن ينفصل عنها ) . ويصدر عصام محفوظ عام 1969 " بيان مسرحي رقم واحد " بعد تقديمه لمسرحيته ( الزنزلخت ) مبيناً فيه ما قصده من مسرحيته [3] . ويصدر سعد الله ونوس عام 1970 " بيانات لمسرح عربي جديد " لأنه يؤمن ( أن أي تنظير للمسرح لا ينبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحي ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية ، يظل مجرد جهد ذهني قاصر لا يستطيع أن يستكشف جوهر هذه الظاهرة وطبيعتها المركبة كظاهرة اجتماعية ثقافية ، كما لا يمكن أن يكشف لها عن طريق نمو صحي وسليم ) . وهو يطالب بالعرض الذي يخلق تجاوباً مع الجمهور رغم أن هذه الاستجابة تثير ( اشمئزاز جهابذة المسرح الراقي ذي الطقوس )[4]. ويصدر روجيه عساف عام 1979 " بيان مسرح الحكواتي الذي يصرح بأنه ينحو نحواً مغايراً للأسلوب السائد في العمل المسرحي كما عرفته الأصول والقواعد . ويصدر عز الدين المدني عام 1981 بياناً ( نحو حركة مسرحية عربية حديثة). ويلخص بيانه بأنه إعلان رسمي عن الخروج على قواعد التأليف المسرحي

---

[1] - ( نظرية المسرح ) ص 591 .

[2] - المصدر السابق ص 595 .

[3] - المصدر السابق ص 667 .

[4] - المصدر السابق ص 675 .

المعـــروفة . ( فالـــنص المسرحي العظيم ، وكل نص عظيم ، يستحوذ ، يبلع ، يهضــم النصوص الأخرى )[(1)]. ويصدر عبد الكريم برشيد عام 1990 " بيان المســـرح الاحتفالـــي الأول " . وقـــد ســاهم فـــي إصدار هذا البيان عدد من المســـرحيين المغاربـــة لأنهم يريدون أن يتحملوا مسؤوليتهم ( في معركة النقد المعـــتمد علـــى الاســـتنباط الموضـــوعي لتوليد التنظير السليم الذي يأتي من الممارسة السليمة )[(2)].

وإذا كان هؤلاء قد أصدروا بيانات مسرحية لأن النقد عجز عن معرفة آفـــاق عملهم ، فإن عدداً آخر من الكتاب المسرحيين مارسوا النقد المسرحي . فكتـــبوا عن النصوص والعروض المسرحية . وكتبوا أبحاثاً في المسرح نظرية وتطبيقـــية . ويكفـــي أن نذكر من سورية علي عقلة عرسان ورياض عصمت وعـــبد الفـــتاح قلعجـــي . ومـــن مصر ألفريد فرج . وكان آخرون يصدّرون مســـرحياتهم بمفهومهم للمسرح أو يؤكدون في مقابلاتهم الصحفية منهجهم الذي اختطّوه كما فعل وليد إخلاصي وممدوح عدوان وغيرهما .

وبمـــثل هذه البيانات والإيضاحات تقدم المخرجون إلى الساحة النقدية بوجهـــات نظـــرهم في بناء العمل المسرحي . فقدموا إضافات هامة في العملية النقدية كما فعل فواز الساجر وجواد الأسدي ويعقوب الشدراوي وغيرهم .

* * *

إن مجمـــل مـــا تقـــدم يبيـــن أن الـــنقد كان ضعيفاً في مواكبة النشاط المســـرحي وفـــي رصـــد تطوره ورغبته في إقامة مسرح عربي يمد عيناً إلى الـــتراث المســـرحي الأجنبي و( يفترع ) لنفسه أساليبه وخصائصه . لكن النقد المســـرحي ، رغم ذلك ، أسدى إلى الحركة المسرحية أجلّ الخدمات التي يمكن تلخيصها بما يلي :

*1 – نشـــر أخـــبار العـــروض المسرحية وأخبار الكتب والمسرحيات الصادرة . ومع أن هذه الأخبار ليست أكثر من مهمة صحفية إخبارية فإنها تقدم المـــادة الأولية لمؤرخي المسرح العربي . فمنها يستقي الناقد إحصائية ما صدر مـــن كتـــب ومـــا قدم من عروض . وكثيراً ما كانت هذه الأخبار تضم أسماء الممثلين في العروض المسرحية .*

---

(1) – المصدر السابق ص 761 .

(2) – المصدر السابق ص 737 .

2 – المتابعة الصحفية للحركة المسرحية في الصحف والمجلات . وذلك بكتابة مقالات نقدية حول النصوص والعروض المسرحية . وهذه المتابعة الصحفية هي المدار الأول للخلافات بين النقاد والمسرحيين التي سبق الحديث عنها . وعلى الرغم من كل أخطاء هذه المتابعات ، فهي التي حققت للنشاط المسرحي وجوداً إعلامياً دائماً ومكانة أدبية ونقدية مستمرة . وأعتقد أن شيوع المسرح يدين بالكثير لهذه المتابعات الصحفية . وهي ، بعد كل شيء ، ستكون الذاكرة الحية للعروض المسرحية التي طواها الزمن . فمنها سنستقي تاريخ الحركة المسرحية عبر ثلاثين أو أربعين عاماً . ومنها سنعرف التقييم الأول للمهرجانات المسرحية العربية والمحلية . فهي إذن ، تقدم مادة تأريخية ونقدية للحركة المسرحية . وهذه المادة يمكن للناقد المتمكن أن يغربلها وأن يستخلص منها مسار الحركة المسرحية في كل قطر عربي .

3 – وضعت كتب كثيرة عن تاريخ المسرح في كل قطر عربي . نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب ( المسرح في الأردن ) تأليف عبد اللطيف شما وأحمد سقم . و( المسرح المغربي ) تأليف محمد عزام . و (سبعون عاماً من المسرح اليمني ) تأليف سعد عولقي . وكتب عدنان بن ذريل في المسرح السوري . وكتاب جان ألكسان ( المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري ) . ولعل أهم خطوة خطاها النقاد في هذا الميدان هي مجموعة الكتب التي أصدرتها وزارة الثقافة المصرية عن المسرح المصري منذ عام 1876 حتى عام 1997 .

4 – بدأت منذ حوالي عشرين عاماً محاولة نقدية لخلق نظرية عربية في الدراما . فثمة باحثون كتبوا في تأصيل المسرح العربي . وقد توج هذه المحاولات محمد المديوني بكتابه الكبير ( إشكاليات تأصيل المسرح العربي ) وعلي عقلة عرسان بكتابه الهام ( الظواهر المسرحية عند العرب ) . وكتب سعد أردش عن ( المخرج ) وألفريد فرج عن ( المتفرج ) . وحاول الدكتور علي الراعي جاهداً أن يتلمس آفاق المسرح العربي مرة بعد مرة . وكتب علي عقلة عرسان كتابه ( سياسة في المسرح ) . ورياض عصمت ( البطل التراجيدي في المسرح المعاصر ) . وكتب عبد الرحمن زيدان ( قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد ) . وقد أوردنا هذه الكتب على سبيل المثال لا على سبيل الحصر .

* * *

ذلك هو النقد المسرحي العربي على مدى قرن ونصف قرن بما له وما علـيه . وقد حاولنا تقديم لوحة عامة عنه يمكن التفصيل فيها على أيدي باحثين آخرين .

ولا شـك أن ما قدمه النقد كثير . لكن ما لم يقدمه أكثر . فإذا كان قد واكـب الحـركة المسرحية مدافعاً عنها محققاً لها الإعلام والإشهار والتأريخ ، فإنـه لم يتمكن من وضع نظرية للدراما العربية في أقطارها المختلفة . وقد آن الأوان لكي يقوم النقد بهذه المهمة . ويتم ذلك بأمرين :

أولهما أن يقوم بتحليل النصوص المسرحية العربية ليستخلص تطورها والقواعد التي انتهت إليها كما استخدمها وطورها الكتاب المسرحيون .

وثانـيهما تحلـيل العـروض المسرحية لتبيان وسائلها التي استخدمها المخـرجون والممثلون لجعل المسرح فناً اجتماعياً وثقافياً صارت له مكانته في المجتمع العربي .

وأعـتقد أن مـا تركه النقاد خلال قرن ونصف قرن يصلح مادة غنية لكي يقوم النقد المعاصر بهذه المهمة المزدوجة .

■■■

# الفصل الثالث:

# المسرح العربي

# كيف بدأ وإلى أين انتهى ؟

# 1 - مدخل ليس مفرحاًوتمهيد حزين

أنــى ذهبــت في الأقطار العربية سمعت المثقفين عموما والمسرحيين خصوصــاً ، يشكون من حالة الانحسار التي انتهى إليها المسرح في قطرهم . فــإذا قلــتَ إن فئة المثقفين – والمسرحيون من بينهم – دائمو الشكوى من كل شيء فلا يعجبهم عجب ولا صيام في رجب ، وسألت الجمهور العادي لوجدت الشــكوى نفســها . وهذه حالة نادرة من التوافق بين المثقفين وجمهورهم . فإن عامــة الجمهور ، على اختلاف فئاته وشرائحه وانتماءاته ، ينظر إلى المسرح اليوم في شيء من الازدراء وشيء من قلة الاهتمام وكثيرٍ من التثاؤب والملل . وإذا جرى حوار بينك وبين واحد من هؤلاء المثقفين أو من هؤلاء الجمهور في أي قطــر عربي ، وسمعت منه وصفَه لمسرح قطره بالانحسار ، وتحدث عنه بقسطٍ من الازدراء ولمحةٍ من قلة الاهتمام وفيضٍ من التثاؤب والملل ، وجدت نفســك تقــول له : وكذلك الحال في مسرح قطرنا . فإذا ذكرتَ أمامه النشاط المسرحي الذي يعج في بلدك أو في بلده فلن يزيد الأمر بينك وبينه على الاتفاق بــأن هــذا النشاط ذاته هو الانحسار . فالانحسار اليوم ليس توقفاً في المسرح العربــي وليس إيقافاً له . وليس وجهاً من وجوه تخلي الوزارات المعنية به عنه . ويمكــن أن تذكــر لــه ويذكر لك أنواع الدعم المادي والمعنوي التي يلقاها المســرح في بلدك وبلده . ويمكن أن تعدد لــه في بلدك عدداً من المهرجانات المسرحية السنوية التي تحتشد فيها طاقات المسرحيين ، والتي تبذل لها الجهات المختصــة المــالَ والإعــلام والاهتمام . وسرعان ما يعدد لك في بلده مثل ما ذكرت في بلدك . لكنكما تنتهيان معاً إلى إحساس كئيب بأن كل ذلك لا يعني إلا حالة الانحسار . ثم تتحسران معاً على أيام الازدهار التي بدأت في عقد ستينات القــرن العشــرين علــى استحياء الضعيف . ثم استوت في عقد سبعيناته على شموخ القوي . ثم بدأ الذبول يطوي أعلام القوة والشموخ منذ منتصف ثمانيناته حــتى انتهى إلى اليباب في عقد تسعيناته لنستقبل القرن الحادي والعشرين بحالة مســرحية أقل ما يقال فيها إنها باهتة . وأوجعُ ما يقال فيها إن المسرح العربي

فـــارغ الصالات شحيح المضمون زخرفي المظهر . الكوميديا فيه لا تُضحك . والمأســـاة فـــيه لا تهز نفساً ولا تستدر دمعة ولا تثير الخوف والشفقة . فلاَ هو يقـــوم بعملية التطهير الأرسطية . ولا هو يحمل مهمة التغيير البريختية . طوى الحديـــث عن ( تأصيل ) نفسه في التربة العربية وركض وراء ( تلوين ) نفسه بالتجريـــب . اندثرت عنه النصوص القوية كما عجز عن استيلاد كتاب لدراما قوية . واستولد نصوصاً ضعيفة جعل منها وسيلة لشح التفكير هروباً إلى العجز عـــن الـــنظر فـــي المجتمع العربي بعين جريئة . أما أعلامه الذين يقفون على خشـــبته ممثلين ومخرجين ، أو الذين يقدمون له مادته النصية والدراسة النقدية المـــرافقة لــــــه ، فلا يشعرون بحماسة حينما يمثلون . ولا يتوهجون بحرارة التصـــفيق الـــذي قد يكون قوياً في نهاية العرض لكنه ليس عنيفاً وليس متجاوباً وليس دالاً على أن العروض المسرحية تترك آثارها الفكرية والنفسية والسياسية والاجتماعـــية كما فعلت عروض المسرح العربي في فترة الازدهار التي جرى الحديـــث عـــنها بينك وبين محاورك ، أو في الفترات السابقة التي تحدث عنها مؤرخـــو المســـرح . ففـــي تلـــك الفـــترات كانت العملية المسرحية أشبه بقدْرٍ موضـــوعة علـــى نـــار . وقد ظلت هذه النار تُلهب المسرحيين والجمهور مدة تقـــرب من مئة وأربعين عاماً . ثم تحولت إلى نار اصطناعية تخدعك بتوهجها دون أن تمـــتلك حـــرارة تلـــذع وتكوي ، وتحرق وتحرك . فكأن بين المسرح وجمهـــوره حاجـــزاً زجاجياً يشاهد كل من الطرفين فيه الطرفَ الآخر دون أن يلامســـه . فـــلا يتصـــل تدفـــق العواطف اللاهبة الملهبة من جهة إلى جهة . وينصـــرف كـــل مـــن الطرفين إلى بيته في نهاية العرض المسرحي دون أن يتقاســـما تواشج المواقف الإنسانية . وكل ذلك يحدث تحت أضواء المسرح التي تســـطع كـــل لـــيلة . ولـــيس سطوعها إلا حالة عجز أصابت مفاصل المسرح العربي.

فهـــل صـــحيح أن المســـرح العربي بعد قرن ونصف قرن من حياته النابضـــة انتهى إلى مثل هذا البوار ؟ وإذا صح أنه انحسر فلماذا انحسر ؟ وإذا لـــم يصح ذلك فلماذا يُجمع المسرحيون والمثقفون والجمهور على إلصاق تهمة باطلة فيه ؟

للإجابـــة على هذه الأسئلة لا بد من استعراض مسيرة المسرح العربي خـــلال المائة والخمسين عاماً التي تشكل عمره وتاريخه . فإن ما حدث له في الـــنهاية موجودةٌ بذورُه في البداية . والنقطة التي صار إليها هي المآل الحتمي

للدرب التي سار عليها .

## 2 - الملامح الخاصة بالمسرح العربي

لكي نضع يدنا على مسيرة المسرح العربي وإلى أين انتهى ، لا بد من استعراض الملامح الخاصة به بسبب ظروف نشأته وتطوره .

أولها أن المسرح العربي كان وليد ( الحاجة ) ولم يكن وليد (الموروث الثقافي ) . فقبل قرن ونصف لم يكن له وجود عند العرب . وعلى الرغم من تطاول الحضارة العربية على مدى أربعة عشر قرناً وعلى مدى قارات العالم القديم الثلاث ، وعلى الرغم من استيعاب العرب لثقافات الشعوب جميعاً وهضمها وتمثلها وإعادة صياغتها فكراً وعلماً وأدباً واقتصاداً ، فإنهم لم يعرفوا المسرح لا لأنهم لم يشاهدوه بل لأنهم لم يحبوه . فلا شك أن التجار الذين كانت لهم علاقات بأوروبا شاهدوا أطرافاً من هذا الفن الذي كان يعود إلى الحياة في أوروبا حين كان العرب في ذروة قوتهم السياسية والحضارية لكنهم لم يألفوه . وإذا أخطأ مترجمو أرسطو في فهم المسرح فلأنه لم يكن من عدة ثقافتهم ولا ملبياً لحاجاتهم . ومن هنا ندرك عقم المحاولات الحديثة التي أرادت أن تثبت أن العرب في ماضيهم القديم عرفوا أشكالاً من المسرح . وليس هنا مجال الحديث عن هذه المحاولات وعن أسبابها . لكننا ننتهي منها إلى أن العرب لم يعرفوا المسرح بشكله المعروف كتابة وتمثيلاً إلا في أواسط القرن التاسع عشر ، وأنهم نقلوه عن أوروبا نقلاً حرفياً . ثم أخذوا يعملون فيه تعريباً وتقريباً لذوقيهم. وقد إندفعوا نحوه لشعورهم بالحاجة إليه . فحين أخذوا يفيقون من ظلمات التخلف التي أوغلوا فيها منذ بداية الفتح العثماني ، أخذوا يتعلقون بكل المظاهر الحضارية التي كانت سائدة في الغرب . وكانوا يلهثون لاستدراك ما فاتهم من تطور العلوم والآداب خلال أربعة قرون سبقهم فيها الغرب وأن لهم – وقد فتحت عيونهم – أن يعودوا إلى مواكبة الحضارة وتقليدها حتى يتمكنوا بعد النقل عنها إلى التأثير عليها والإضافة إليها .

ولأن المسرح حاجة اجتماعية وثقافية وحضارية ، فقد ظل بعيداً عن العرب بمقدار قربهم منه . فهو ليس كالشعر الموروث من أعماق تاريخهم وذواتهم . وهم يتلقفونه في دواوينه المطبوعة وفي محافل إنشاده بطريقة متفاعلة منفعلة قل نظيرها بين الأمم . ومازال الشعر رغم خروجه من مركز الدائرة الثقافية عند العرب فناً لا يستطيعون الاستغناء عنه ولا يتوقفون عن

إنتاجه . ودليل انغراسه فيهم أن الفتى منهم يقرزمه عند ظهور الزغب في ذقنه وفي مواضع أخرى من جسده . ويسكب فيه ما يحس به من لهفة عواطفه أول تفتحها . فإذا آب إلى شجون الشباب وغاص في شؤون الرجال ظل الشعر يشده إلــيه حــتى إن لم يكن مُلِماً من الثقافة بطرف . فكأن الشعر ينغرس في الأجنة داخل الأرحام . ولا يكاد يفارق الأجسام حتى الممات .

والمســرح ليس كالرواية التي إن كانت مجلوبة من الغرب مثله ، فإنها موجودة في التراث العربي بشكل واسع . وطريقة بنائها القديم تشبه طريقة بناء حكايات الشعوب الأخرى وملاحمها وسيرها الشعبية قبل ابتكار فن الرواية في المــرحلة الثانــية مــن عصر النهضة الأوروبية . فهي إذن فن حديث عربياً وعالمياً . ولها جذور وأشكال تحولت عندنا وعند غيرنا إلى قواعد وأصول .

ولأن المسرح حاجة اجتماعية وثقافية وليس إرثاً حياً في النفوس ، فقد ظــل العــرب يــتعاملون معه بحذر كما يتعاملون مع قطعة هشة من الزجاج النفــيس. وبقــي المسرح عندهم قابلاً للانجراح حين يفقد جزءاً من ضرورته باعتباره حاجة . وهذا هو السبب في غيابه عن نشاطاتهم الثقافية غياباً تاماً في بعض الفترات . فحين يعجز عن تلبية الحاجة في فترة ما ، فإنه يتوقف ببساطة دون أن يهــتم بتوقفه إلا نفر من المثقفين . وبهذا الشكل يصبح المسرح العربي مخــتلفاً عــنه عــند بقية الأمم . ويوجب على دارسه أن ينتبه إلى هذه الصفة الفــريدة فــيه فــلا يقيسه بمقاييس المسرح عند الأمم الأخرى ، وأن ينظر إلى فعاليــته وتأثيره من خلال هذه الخصوصية . وعند ذاك فقط نستطيع التأريخ له بشــكل صــحيح . وسوف نرى أن التعامل مع المسرح العربي باعتباره حاجة ولــيس إرثاً هو أحد المفاتيح الهامة في معرفة ما آل إليه المسرح العربي سواء اعتبرناه في حالة انحسار أم لا .

ثانــي ملامحــه أنه ( <u>ابن النهضــة</u> ) . وهو الأعجوبة المدهشة الوحيدة الجديــدة المجددة التي لا شبيه لها في كل مفردات عصر النهضة ومفرزاتها أمــا بقية مفرداتها فلها سابقات كثيرة في التاريخ العربي . فالاطلاعُ على الفكر الأجنبي وفلسفته وعلومه أمرٌ عادي وقديم في التاريخ العربي . وتلاقــحُ الشعر والنــثر بالأجنبــي مــن آداب الأمــم عــرفه العرب منذ الألوية الأولى للفتح الإســلامي. حــتى الأشكال التي أخذها أصحاب الحكم والسياسة لها مشابهات قديمــة . فإن تحول الحاكم مثلاً من خديوي أو داي أو باي إلى ملك أو سلطان أو أمــير لــم يغــير كثيراً من جوهر الحكم . بل إن تحول منصب الوالي إلى

منصب رئيس الجمهورية لم يغير كثيراً من سلطة الخليفة أو الوالي القديم . فكأن شأن الحكم والسياسة من الاحتلال العثماني إلى الاستقلال لم يخرج بالحكومات كثيراً عن أشكالها القديمة رغم ( دعاوى ) الحكام وغلواء شعاراتهم . والتجديد في الشعر والنثر لم يكن تجديداً خالصاً لأنه كان عودة إلى الأسلوب القديم . حتى حركة الشعر الحديث بعد قرن من بداية عصر النهضة ، كان لها سابقة في الشعر المولد الذي اصطفقت حوله الثورات الشعرية أواخر العصر الأموي وأوائل العباسي مع بشار بن برد وأبي نواس ثم ما تلاهما من نحو أبي تمام والمتنبي .

وهكذا فإن مفردات عصر النهضة في تجديد الإهاب وتقليد الغرب وتطوير السياسة كانت - في المحصلة النهائية - شبيهة بما غبر في تاريخ العرب ومستندة إلى فعل حضاري قديم يعاد مثله في العصر الحديث . إلا المسرح . فهو نبتة جديدة كل الجدة .

ولكن هذه النبتة الجديدة التي كانت ابنَ النهضة سرعان ما تحولت إلى والد لها . وإذا به ، طوال عمره ، يقف مدافعاً عن غايات عصر النهضة الفكرية والسياسية . فكان منذ نشأته حتى اليوم مقاتلاً شرساً عن الحرية والتقدم والعدالة . ولم تتصَبَّ جميعُ أعماله إلا في هذا الإطار . ولم يستطع الخروج أبداً عن هذا الإطار. ودليل ذلك أن الشعر الحديث والتقليدي كان ممكناً أن يستمر في ممالأة الحكام ورجال السلطان ظالميهم وعادليهم مادحاً لهم دون أن يُسقِطه ذلك في التفاهة ودون أن يُسقِطَ أصحابه في المكانة الاجتماعية ودون أن يُخرجه من حومة الشعر . وكان ممكناً أن يسافر بعض الشعراء من بلد إلى بلد آخر يمدحون أنظمته ورؤساءه وأن يسير سيرورته السابقة بجلال واقتدار واعتراف . أما المسرح فلم يستطع أن يقوم بمثل هذه المهمة . وهو يخرج عن أهدافه التي كانت له من أول عصر النهضة بأحد شكلين :

شكل تجاري يتخلى عن الدفاع عن القضايا الخطيرة لكل مرحلة من مراحل العرب المعاصرة . وكانت غاية هذا الشكل التجاري تتراوح بين الألْعِيبَة البريئة الضاحكة المرحة التي لا تؤذي أحداً ولا تسيء إلى موقف ، وبين شكل ابتزازي يستدر أموال الناس باللفتة الجنسية والكلمة البذيئة . وكان مصير هذا الشكل أن الناس لم يعتبروه مسرحاً إلا من قبيل التجاوز . وأن النقد المسرحي لم يعتبره تراثاً ثقافياً للعرب فأسقطه من حسابه . وأن الدارسين للمسرح لم يقفوا عنده سواء كانوا من العرب أم من الأجانب . ووضعوه تحت

سمته الحقيقية وهو أنه ليس من الفن وليس من الأدب .

وشكل دعائي لسلطة أو لحاكم . وهذا الشكل ولد ميتاً ولم يتجاوز أبداً صفة الفن المشبوه الذي يروّج لتلك السلطة أو ذاك الحاكم . وقد أسقطه الناس بعدم الاستجابة له . وأسقطه الدارسون بعدم اعتباره فناً أو أدباً . فظل أشبه باجتماع سياسي يذهب إليه الناس طائعين أو مرغمين . فيسمعون مجموعة من الخطب سرعان ما ينسونها على عتبة مكان الحفل . ولم يكن الموقف من هذا الشكل بهذه القسوة والحدة إلا لأن المسرح ولد ابناً للدفاع عن الحرية والعدالة ثم صار أباً لكل المدافعين عن الحرية والعدالة . وتأكيداً على ذلك نذكر أن المسرح كان في كثير من الأحيان يقع في المباشرة والخطابية في دفاعه عن هذين المحورين فيفقد كثيراً من مقومات الفن والأدب . لكنه في هذه الحالة كان يجد عند الناس محبة وعذراً وإعذاراً . فأدرجوه تحت اسم ( الفن الهادف ) الذي قد يختلفون معه لكنهم لا يقللون من احترامه على الإطلاق لأنه كان حريصاً على أهداف النهضة النبيلة .

لقد ولد المسرح العربي منذ النسائم الأولى ليقظة العرب في منتصف القرن التاسع عشر . ثم تحول إلى ريح عاصفة . فخاض جميع المعارك العربية الفكرية والسياسية منذ ولادته . واستمر في هذه المهمة مع الانقلابات الاجتماعية الكبيرة التي عصفت بالوطن العربي . وكلما كان ينغمس في هذه المهمة كان يصعد . وكلما كان يتخلى عنها كان يهبط . وبذلك كان المسرح العربي – من دون مسارح الأمم جميعاً – مرتبطاً في الذاكرة العربية بأنه سلاح فكري اجتماعي يتخذ الفن لبوساً له . فلم يكن فناً محضاً على الإطلاق على عكس المسرح عند بقية الأمم .

ثالث ملامحه أنه ( تقليد ) للغرب الذي هو العدو السياسي والصديق الفكري . والمقلِّد مهما أجاد منتقَص . لكن تقليد المسرح الأجنبي مطلوبٌ فيه إجادةُ التقليد . والأثر المقلَّد لا يكون أصيلاً ولا قادراً على الولوج الحقيقي إلى جوهر النفس وحقيقة الظاهرة الاجتماعية . لكن التقليد في المسرح هو الوسيلة لجعل هذا الفن قادراً على هذا الولوج المزدوج .

وهكذا وقع المسرح العربي منذ نشأته في براثن هذه المشكلة بوجهيها. فإذا أضفنا إلى ذلك أن العربي يعتبر نفسه سيداً من سادات البيان الأدبي وخصماً للغربي المستعمر وأنه يستعير منه أدواته لمحاربته فلا يكون إلا مقلداً له وكأنه ذيل من ذيوله ، أدركنا عمق معاناة المسرحي وجمهوره طوال المئة

والخمسين عاما الماضية . ولا أعرف مفردة من مفردات عصر النهضة في بدايتها وبعد انطلاقها كانت وقراً على أصحابها كمشكلة التقليد في المسرح . وقد حاول المسرحيون – وما أصعب ما حاولوه – التوفيق بين اكتساب الرفعة في المكانة الإبداعية بالتقليد ، وبين التخلص من الشعور بانتقاص المكانة بسبب التقليد . وأعتقد أن معالجة هذه المشكلة كانت واحداً من أهم ما أنجزه المسرحيون العرب ، وأنهم في كل مرحلة كانوا يتخذون منها موقفاً يحافظ على مكانة المسرح باعتباره وجهاً من وجوه النهضة وسلاحاً في تطوير المجتمع وبنداً من بنود الرقي الحضاري . وسوف نرى كيف عالجوا هذه المشكلة وكيف تجاوب الجمهور معهم في معالجتها . وأعتقد أن النقد المسرحي لم يقف عند هذه النقطة المشكلة بما تستحقه من الاهتمام مع أنها مرتكز تطور المسرح العربي .

## 3 - السمة المشتركة بين المسرح العربي وغيره

إن المسرح العربي الذي تفرد بهذه السمات الثلاث التي ذكرناها ، أصابه ما يصيب المسرح في بقية أنحاء العالم . وجرى عليه ما جرى للمسرح في تاريخه الطويل . وهو أمر يجدر بنا الوقوف عنده حتى نفهم تطور مسرحنا .

إن أهم صفة للمسرح أنه كان في تاريخه الطويل عبارة عن ( موجات) لم يزد عمر أطولها عن ثلاثين أو أربعين عاماً . وكانت هذه الموجات تحدث في فترة التغيرات العاصفة في مرحلة ما عند أمة من الأمم . فإما أن تمهد لهذا الانقلاب والتغيير ، وإما أن ترافقه أو تتأخر عنه . وهذه الموجات قليلة جداً في تاريخ المسرح . وكانت كل واحدة منها تقذف عدداً قليلاً جداً من الكتاب العظام. وكان هؤلاء الكتاب يخلقون في المسرح اتجاهاً فنياً جديداً يعصف بالاتجاه الذي كان سائداً قبلهم . وكانت أصول هذا الاتجاه تتعطف بأساليب التمثيل وبناء العرض . وإذا استندت كل موجة على شكل بناء قاعة العرض فلم تكن تنتهي حتى تكون قد عصفت أيضاً بشكل هذا البناء . وكانت كل موجة تنقضي بسرعة كما كانت تنشأ بسرعة . ثم يسير على نهجها عدد كبير من المؤلفين والممثلين ومديري العروض المسرحية ولفترة تزيد بالتأكيد عن ثلاثين أو أربعين عاما بكثير أو قليل . وخلال هذه الفترة التي يمتد تأثير كل موجة بعد انقضائها ، كان النقد يستخلص منها قواعدها وأصولها في شكل مدرسة فنية أو

اتجاه أو أسلوب يُلزم الكتابَ الذين ساروا على ذيل هذه الموجة . وكثيراً ما كان الكتاب الذين يأتون في ذيل تلك الموجة العاصفة أكثر تقيداً بأصولها من الكتاب الذين ابتكروها . ولارتباط كل موجة ببلد من البلدان وفي فترة من الفترات فقد حمل كلُ اتجاه مسرحي اسمَ البلد الذي نشأ فيه من خلال نفر قليل من الأسماء . وكانــت هــذه القواعد التي تنشأ في بلد محدد وفي مرحلة محددة تسيح في بقية الــبلدان ويسير على نهجها أجيال من الكتاب والممثلين . وسوف نستعرض هذه المــدارس أو الاتجاهــات وأســباب ظهورها كما أجمع عليها النقاد ومؤرخو المسرح .

الموجة الأولى هي الكلاسيكية القديمة اليونانية . وقد حدثت في عصر ازدهــار الــيونان . ( فــبرز الشــعراء العظــام ، ولعل من الأفضل أن نقول المســرحيين العظام ، ليعطوا العرض المسرحي بنيته الناضجة وبعده التاريخي العميق . ويتزامن هذا الازدهار مع انتصار الديموقراطية ومع بروز أثينا كقوة مهيمنة مسيطرة . وكذلك مع بداية علم التاريخ وولادة فن النحت )[1]. وهؤلاء الكتاب العظام الذين خلقوا بداية ضخمة للمسرح في العالم وأسسوا أول مدرسة فــيه ليســوا إلا ثلاثة هم سوفوكليس وأرستوفانيس ويوريبيدوس بعدما مهد لهم أسخيلوس الطريق. وقدحققوا ما حققوه في مدة لا تزيد عن ثلاثين عاما تقع في أواســط القرن السادس قبل الميلاد . وكانت مهمة المسرح عندهم تأكيدَ العلاقة بين الدولة القوية الناهضة وبين دينها . فكان جزءاً من هذه العلاقة .

وقــد ظل النقاد منذ أيام أرسطو حتى اليوم يحاولون استخلاص قواعد هــذه الكلاســيكية وفلسفتها . فوجدوا أن النظام والوضوح وتبسيط الشخصيات بحــذف الصــفات الفــردية منها وردها إلى الصفات الأساسية بحيث يقوم بناء الشخصــية فــيها علــى ثلاث أو أربع صفات كان منها الجلال والعظمة ، هي الركائز الأساسية لهذه المدرسة [2] .

وحصــيلة هــذا الكــلام كله أن المسرح اليوناني بمدرسته الكلاسيكية وبكتابه الثلاثة الكبار لم يكن أكثر من داعم لسياسة الدولة وهيمنتها على الجزء الــذي امــتدت سلطتها الاقتصادية والعسكرية عليه . ولهذا كانت الدولة تتولى

---

[1] - ( مقالات نقدية في المسرح ) تأليف رولان بارت . ترجمة د . سهى بشور . منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق - عام 1987 - ص 6 .

[2] - ( فن المسرحية ) تأليف فرد . ب . ميليت و جيرالد ايدس بنتلي . ترجمة صدقي حطــاب . إصدار دار الثقافة - بيروت - عام 1966 . ص 46 .

الإنفاق على الحفلات المسرحية .

الموجة الثانية هي الكلاسيكية الفرنسية الجديدة . ( وقد ازدهرت في عهد لويس الرابع عشر " ملك الشمس " . وحكومة لويس المطلقة هي المعادل السياسي لما في الكلاسيكية الجديدة من صرامة وتشدد . لقد ارتقى لويس إلى العرش وهو طفل . وأصبحت فرنسا أقوى أمة في أوروبا قبل أن يبلغ الحلم . وقد أنفق معظم حكمه الطويل في محاولة لتعزيز سلطان فرنسا وفي تنظيم آثار العبقرية الفرنسية وتحسينها . فلم يكن الملك مركزاً للسياسة الفرنسية فحسب ، وإنما كان أيضاً مركز الحياة الفنية والأدبية ) "[1]. وبهذه المركزية الصارمة ، حوّل الملكُ فرنسا من إقطاعيات مستقلة تشبه الدول المستقلة إلى إقطاعيات منزوعة القوة السياسية فخلق الأمة الفرنسية الواحدة . فكانت الكلاسيكية الجديدة معادلة لهذا المنعطف الخطير

ولأن الكلاسيكية الجديدة كانت معادلاً سياسياً فقد كانت قواعدها الصارمة في قانون الوحدات الثلاث وقانون فصل الأنواع وجلال الأبطال وضخامة العواطف ترجماناً للمجتمع الطبقي المقسوم بحدود صارمة لا تجيز لطبقة أن تحيد عن البروتوكول كما لا يجيز لغيرها أن يختلط بها . ولأن نبلاءها يصفون أنفسهم بالعظمة فقد وجب أن يقتصر الموضوع المسرحي على ما يؤكد النبالة والعظمة .

وفرسانُ هذه الكلاسيكية " الفرنسية " ثلاثة هم كورنيل وراسين وموليير الذين قدموا إنتاجهم في مدة لا تزيد عن ثلاثين عاماً . فلما انقضى عصرهم وعصر لويس الرابع عشر كانت التراجيديات من بعدهم تقليداً هزلياً لهم كما كان ملكا فرنسا الخامس والسادس عشر تقليد " مسخرة " للرابع عشر . ولكن هذه الكلاسيكة المُجَزّأة ظلت المسارح تلوكها حتى الثورة الفرنسية .

الموجة الثالثة هي العصر الإليزابيثي الإنكليزي . وينسبها بعض النقاد إلى الرومنسية اللاحقة كما يجعلها بعضهم اتجاهاً فنياً مستقلاً ليس كلاسيكياً رغم أنه أخذ منها أشياء . وليس من الرومنسية لأنه يفترق عنها بأشياء .

هذه الموجة ظهرت في إنكلترا عندما كان ( كل فرد يشعر بأنه جزء من عالم جديد تمخضت عنه العصور الوسطى ، ألا وهو عصر النهضة . وكثير من الأشياء التي صار يؤمن بها لم يكن جده على علم بها . فالأرض

---

[1] - المصدر السابق ص 121 .

ليست مركز الكون فهي تدور حول الشمس . والأرض ليست مسطحة ، ولكنها مستديرة . والسفينة نفسها التي أبحر بها سير فرانسيس دريك وطاف بها حول العالم ، كان يمكن أن ترى في أي يوم راسية في أحد المراسي القريبة من لندن. وكانت هناك في الغرب البعيد بلاد فسيحة تعج بسكان عجيبين كانت حتى أوانيهم ومواعينهم مصنوعة من الذهب الخالص . والكنيسة لم تعد هي الكنيسة الرومانية الكاثوليكية وإنما أصبحت هي الكنيسة الإنكليزية . وكانت إنكلترا هي أعظم أمة فوق البسيطة وقاهرة أسطول إسبانيا الذي لا يقهر " الأرمادا " وسيدة البحار )"[1]. يضاف إلى هذا أن إنكلترا كانت تتحول إلى الاقتصاد الصناعي وتحول المجتمع من الإقطاعية إلى الرأسمالية . ألا تنتهي جميع مآسي شكسبير بموت عدد من السادة النبلاء ؟

وهذه الموجة الضخمة أنتجت ثلاثة فقط من الكتاب الكبار هم شكسبير ومارلو وجونسون . وكانت مسرحياتهم تستجيب لشكل بناء المكان المسرحي وللجمهور الذي يحب الفخامة والاستعراض كما يحب الحدث المثير الضخم بشخصيات ترتدي الأثواب المطرزة بألوان كثيرة .

ودامت هذه الموجة مدة لا تزيد عن ثلاثين عاما . فلما انقضت هذه الأعوام وعاد المسرح الإنكليزي إلى الوجود بعد عودة الملكية ، كانت النصوص والعروض تقليداً باهتاً لمسرح هؤلاء الثلاثة . وظل النشاط المسرحي يجرجر أسلوبهم وقواعدهم زمناً طويلاً دون أن يمتلك قوتهم .

الموجة الرابعة هي ( الرومنسية الفرنسية ) . وقد جاءت بها الثورة الفرنسية التي نسفت المجتمع القديم ودعت الإنسان الفرد إلى إطلاق العنان لعواطفه ووجدانه أن يتحررا بعد طول كبت . وكما نسفت الثورة ركائز المجتمع القديم ، نسفت الرومانسية قانون الوحدات الثلاث الكلاسيكي وخلطت الأنواع بعدما حطمت الطبقات . وغلبت عنصر الوجدان على عنصر العقل . وجعلت العاطفة تعلو على الالتزام بالحقيقة . وكما حاربت الثورة الفرنسية الأخلاق التقليدية الصارمة التي كانت سائدة في عصر الملكية ، كان الرومنسي مستقلاً عن الأخلاق التقليدية في عصره بل وكان معادياً لها . وبرزت الرومنسية بقوة في مدة لا تزيد عن ثلاثين عاماً. وكان فيكتور هيجو أبرز أعلامها .

---

[1] - المصدر السابق ص 98 – 99 .

الموجـــة الخامسة هي ( الواقعية ) التي جاءت سريعة بعد الرومنسية مـــع الاكتشافات العلمية في أوروبا وتضخم الصناعة ورأس المال الذي سوف يـــتحول مع بداية القرن العشرين إلى الامبريالية ، والذي كان يراكم نفسه عبر الظلم الاجتماعي الطاغي ويبني المدن الصناعية السوداء . وقوام الواقعية ( أن الواقعـــي يرفض القيود التي تفرضها النظرة الرومنسية على مادة الموضوع ، كمـــا يرفض ذلك الأسلوب المثالي الذي يكمن في عملية إضفاء سحر على مادة الموضـــوع المخـــتارة . فهو ينبذ ما في الروح الرومنسية من مبالغة وتطرف زاعمـــاً أن ذلك لايصدق على الحياة أو على مفهومه للحياة )[(1)]. وبعد أن كان الرومنسي حالماً صار الواقعي يتحلى ببرودة رجل العلم المتحرر من التعصب. ويصـــدر أحكامـــاً أخلاقـــية صـــارمة بحيث تحول المسرح إلى منبر لمعالجة الموضوعات الاجتماعية بشكل واضح جلي لا مواربة فيه .

وكان إبسن النرويجي ذروة الواقعية في المسرح وواضعَ قواعدها التي تقـــوم علـــى إتقان تطور حكاية المسرحية من العرض إلى الذروة إلى الحل . وهـــذا الإتقـــان لم يسبقه شبيه من قبل . وقد انحلت الواقعية بسرعة كبيرة إلى أنمـــاط مـــنها الطبيعية التي ولد منها السريالية والتعبيرية وفروعٌ أخرى كثيرة كانت تسود المسرح في نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين .

فـــي الموجات الأربع الأولى نلاحظ أن كل واحدة منها كانت تنشأ في بلـــد واحـــد ثم تنتقل إلى بقية البلدان بالتقليد والاحتذاء . وكانت كل موجة تعيد الـــنظر في البناء الدرامي الذي سبقها وتعيد ترتيب أركانه وتتخلص من عيوبه منســـجمة مـــع تطور بناء مكان العرض . وبهذا الشكل تطور فن الكتابة وفن تجسيد الكتابة . ولا شك أن إبسن قد جمع مهارات الكتاب السابقين في المراحل الآنفـــة الذكر وخرج بشكل جديد هو ما يسمى ( الدراما الحديثة ) التي اكتسحت العالم .

أمـــا الموجة الخامسة فقد تجاوزت – لأول مرة في تاريخ المسرح – حـــدود المكان والقوميات فكانت أكثر عالمية مما سبقها . فقد ظهرت في وقت واحـــد في عدد من بلدان أوروبا . وسبب ذلك أن الرأسمالية كانت نظاماً سائداً في أوروبا ومسيطراً على العالم .

هـــذه العالمـــية فـــي الاقتصاد جعلت الموجة السادسة عالمية تماماً في

---

(1) – المصدر السابق ص 327 .

القـرن العشـرين . وقـد ظهرت هذه الموجة في أواسط القرن العشرين . أما تفـرعات الواقعـية التي تلت إبسن فكانت جرجرة لطريقته وذيلاً لها . ومع أن هـذه الجرجـرة خلقـت كثيراً من الاتجاهات الصغيرة وأنتجت عدداً كبيراً من النصـوص ، فـإن ذلك كله لم يكن إلا تفريعات عادية للواقعية الصارمة الفذة المدهشـة التي وضع إبسن قواعدها الأساسية . وكان ما كتب بعده ينحو نحوه في ضعف مرة وفي قوة مرة .

وهـذه الموجة السادسة كانت بنت النقمة على الرأسمالية التي خاضت حربيـن عالميتيـن رجَّت بهما الكرة الأرضية . وهذه الموجة السادسة الناقمة المنـتقمة لبسـت أرديـة مـتعددة ورثتها من الموجات السابقة وأعادت تفكيك وتركيـب عناصرها . فهي واقعية وتراجيدية وعبثية ورومنسية في آن واحد . واسـتفادت مـن كـورس الـيونان ومن جلال الكلاسيكية الحديثة ومن شفافية الرومنسـية وعمـق المأسـاة الشكسـبيرية . وإن مراجعة بسيطة لمسرحيات بـيرنديللو وآرثـر ميللر وتينيسي ويليمز وبريخت ويونسكو ومسرح الغضب ومسـرح القسوة وجميع التيارات التي هزت المسرح في أواسط القرن العشرين تدلـك على هذا المزيج الغريب من أركان البناء الدرامي الذي يجمع خصائص المسـرح السـابقة رغم تباين الاتجاهات والآراء وأساليب البناء الدرامي . أما الصفة الأساسية في هذه الموجة فهي أنها متشكية بائسة ، وغاضبة ثورية تريد أن تقلـب المجـتمعات الحديثة . وأما بناؤها فمستند إلى البناء الإبسني محوَّراً مغـيَّراً متمرِّداً عليه . ولكنها ، رغم كل تنوعاتها ، تشترك في صفة واحدة هي ( المأساوية ) في أعمق معانيها الموروثة عن المأساة القديمة . وجميع ما أنتجته هـذه الموجـة علـى امتداد العالم ينصب في المأساة حتى في أشد مسرحياتها كومـيدية وإضحاكاً . فكأن المسرح بعد فصله للأنواع أو بعد خلطه لها يصبح نوعاً واحداً هو المأساة التي تتخذ شكل كل الأنواع لكنها كلها حزينة لأن العالم حزين . وهو حزن إما غاضب وإما مستكين .

وإذا كان القرن العشرون قرن الثورات الاجتماعية الضخمة في جميع أقطار العالم كما هو قرن المآسي العالمية الضخمة ، فإن التعبير المسرحي عن ثوريـته ومأسـاويته وطموحه إلى التغيير ويأسه من التغيير تركز في فترة لا تـزيد عن ثلاثين أو أربعين عاماً تبدأ مع ظلال الحرب العالمية الثانية وتنتهي بعدها بقليل . ليعود العالم كله بعد ذلك إلى الركود واجترار أعمال هذه الموجة والسـير علـى مـنوالها . وهذه الموجة هي التي مخضت المسرح العربي منذ

ستينات القرن العشرين فجعلته يتأجج . وحينما انطفأت انطفأ معها .

وإذا عدنـــا إلـــى هذه الموجات الست السابقة وجدنا أن عمرها كلها لا يـــزيد عن مئتي عام خلال القرون الخمسة والعشرين التي هي عمر المسرح . وكـــان المسرح بين موجة وأخرى نشاطاً عادياً . فالموجة التي تأتي عنيفة حادة فـــي بدايـــتها ، كانت تتحول بعد زخم الأعوام الثلاثين أو الأربعين إلى تماوج خفيف يستوحي منها دون قوة أو عنف . وهذا هو سر التراث المسرحي الضخم الذي أنتجته ست موجات فقط بعدد من الكتاب لا يزيد كثيراً عن خمسين . ولو عدنـــا إلى هذا التراث الضخم لوجدناه ينقسم إلى عدد من الذرى الضخمة القوية وإلى عدد كبير من ملحقات هذه الذرى .

* * *

هذه الملامح الثلاثة الخاصة بالمسرح العربي والرابعة العامة للمسرح، حكمـــت المســـرح العربـــي بقبضة واحدة صارمة طبعته بطوابعها طوال المئة والخمســـين عاماً التي انقضت من عمره . والمدهش أنها فعلت ذلك رغم نشأة المســـرح العربـــي فـــي أوقات مختلفة في الأقطار العربية من ناحية ، ورغم الاخـــتلافات الكبيرة بين أوضاع هذه الأقطار من ناحية ثانية ، ورغم امتدادها الفســـيح على جزئين كبيرين من آسيا وأفريقيا من ناحية ثالثة . ويمكن أن نرد ذلـــك إلـــى الـــتاريخ العربـــي نفسه . فقد دارت هذه المسافة الشاسعة في فلك إمبراطوريتيـــن كبيرتيـــن . أولاهمـــا الإمبراطورية العربية التي تمركزت في دمشق ثم في بغداد وكانت بقية الأقطار تابعة لها . ومع أن هذه الأقطار تمتعت باســـتقلالات ذاتـــية كانـــت تجعلها تحارب الدولة المركزية أحياناً ، فقد ظلت مرتـــبطة بالمركـــز دينياً وسياسياً . وكانت التيارات الثقافية فيها واحدة بتنوعها وتباينها . ولهذا كان الكتاب الموضوع في بخارى أو القاهرة أو قرطبة ، يسافر مـــن بلـــده إلـــى الـــبلدان كافة بسرعة قد تفوق قدرة الكتاب العربي اليوم على الانـــتقال مـــن قطـــر عربي إلى قطر عربي آخر . وكان الناس يعتبرون هذا الكـــتاب من ذخائرهم دون أن يعبؤوا كثيراً بالخلافات السياسية القائمة بين هذه الأقطـــار . وثانيـــتهما الامبراطورية العثمانية التي وقف منها العرب في البداية موقـــف التأيـــيد لأنهـــا ( جامعـــة إسلامية ) كما سميت . ثم وقفوا منها موقف الـــرفض لأنهـــا احتلال . ومع موقفهم هذا منها ، فقد ظلت هذه الإمبراطورية تـــربطهم فلـــم يستطيعوا الفكاك منها إلا بقوة السلاح . والأقطار التي انسلخت عـــنها إداريـــاً ظلـــت تتبع لها سياسياً . فكان مندوب السلطان موجوداً في كل

عاصمة من الأقطار المنسلخة . وفي ظل هاتين الإمبراطوريتين كانت الأقطار العربية تندرج في تفكيرها واقتصادها ولغتها ودينها تحت إطار متشابه . أ لم تظل القوانين العثمانية سارية المفعول في أكثر الدول العربية حتى منتصف القرن العشرين ومنها ( مجلة الأحكام العدلية ) ؟

إن هذا التوحد بين الأقطار العربية رغم الاستقلال الذاتي ، جعل المسرح العربي يتسم بالملامح الثلاثة الأولى التي لا يمكن فهم تطوره إذا لم نضعها في اعتبارنا، والتي تصادفنا كلما تحدثنا عن المسرح في أي بلد عربي .

أما السمة الرابعة العامة التي تقسم تاريخ المسرح إلى موجات قصيرة الأمد بالغة التأثير ، فإنها شأن عجيب في المسرح العربي لأنها من طبيعة فن المسرح . وقد تأثر بها المسرحيون العرب دون أن يقصدوا أو ينتبهوا . فهي قانون حتمي من قوانين التعبير المسرحي . وإذا بالعرب الذين هم أمة واحدة من أمم العالم ، والذين عرفوا المسرح في فترة متأخرة كثيراً عن بقية أمم العالم يخضعون لهذا القانون الصارم . وإذا بمسرحهم في عمره القصير يتكون من موجات لا يزيد عمر الواحدة منها عن ثلاثين عاماً . وفي كل موجة كان يظهر أعلام يطبعون المسرح العربي بطوابعهم . ثم تكون الفترة بين موجتين جرجرة للمرحلة السابقة وتمهيداً للمرحلة اللاحقة . وبهذا الشكل يمكن أن نقسم تاريخ المسرح العربي إلى ثلاث مراحل .

## 4 - مراحل المسرح العربي

سنحاول فيما يلي أن نقف عند كل مرحلة بتبيان أسباب نشأتها والأمور التي وقفت عندها والخصائص الفنية التي تميزت بها .

### المرحلة الأولى

تمتد هذه المرحلة منذ نشأة المسرح العربي في لبنان وسورية ومصر حتى الحرب العالمية الأولى .

في هذه المرحلة ولد المسرح العربي بين عامي 1847 و1871 . فقد ابتكره مارون نقاش في لبنان . ثم تراخى الزمن عليه عشرين عاماً ليولد من جديد في دمشق . ثم ولد في مصر بعد عامين .

ولــن نقف عند هذه الفترة طويلاً فقد وفّاها الدارسون حقها .[1] ويكفي أن نذكــر أن رواد المســرح العربي وضعوا الأسس الأولى لهذا الفن . وسار اللاحقــون بعدهــم علــى هديهم . ومن أبرز ما فعلوه أنهم نقلوا هذا الفن عن الغــرب وحــاولوا إدخالـــه في بوتقة الذوق العربي . وجعلوه وجهاً من وجوه الــتمدن والحضــارة . وهــذه الغاية الفكرية هي المهمة الأولى لعصر النهضة وظلــت كذلــك وقتاً طويلاً . ولتحقيق هذه الغاية أدخل الرواد الغناء في التمثيل لأنـــه الحبل المتين الذي يشد قلوب العرب. وأدخلوا الفكاهة حتى في التراجيديا لأنهــا التسلية التي تمد حبلاً ثانياً إلى قلب الإنسان عموماً . وتلخص سناء فتح الله في تقديمها للجزء الثالث من" المسرح المصري " هذه النقطة بقولها ( كانت وظــيفة المسرح تقديم الحكم والمواعظ والعبر للاستفادة منها . أي كان التركيز على الجانب الأخلاقي والاجتماعي . وربماكان هذا الدافع إلى تقديم أغنيات إما أثناء العرض المسرحي أو بعده . وكذلك تقديم فاصل فكاهي بعد انتهاء العرض المسرحي الأصلي . وذلك لجذب الجمهور رغم أن الأغنيات والفاصل الفكاهي لا علاقة لها بالمسرحية . ويكفي أن نذكر هنا أن بطل مسرحيات جوق اسكندر أفــندي فــرح كــان المطرب المشهور سلامة حجازي . وكانت المطربة ملكة ســرور عنصــراً أساسياً في عروض جوق أبي خليل القباني حيث كانت تقدم فاصــلاً من الغناء عقب كل عرض مسرحي . إن جرعتي الفكاهة والغناء كانتا تعويضاً عما يسبقهما من عمل جاد هو المسرحية وما تحمله من رسالة )[2] .

لكــن الريادة للمسرح في لبنان وسورية تتوقف عن المتابعة . فمارون نقاش يموت مبكراً وينتقل أخوه وابن أخيه إلى مصر بعد أن ضاقت بهما لبنان. وفــي بلاد الشام يصدر فرمان سلطاني بمنع العمل المسرحي . فينتقل أبو خليل إلى مصر ويتوقف النشاط المسرحي في دمشق . ويقتصر العمل المسرحي في ســورية علــى مجموعة من الشعراء المسرحيين الموسيقيين في مدينة حمص وحدهــا من كل المدن السورية . ويستمر النشاط المسرحي فيها من عام 1870 حــتى الحــرب العالمية الأولى دون توقف . لكن مسرح حمص اقتصر عليها بشــكل أساســي ولــم ينتقل ولم يؤثر في بقية المدن السورية لا لضعف وسائل

---

[1] - راجع كتابنا ( المسرح السوري في مئة عام 1847 - 1946 ) إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق - وزارة الثقافة عام 1997 . فقد فصلنا القول في ريادة المسرح العربي وفي استنتاجاتنا حول هذه الريادة .

[2] - ( المسرح المصري ) الجزء الثالث . تقديم وتحليل سناء فتح الله . إصدار وزارة الثقافة - عام 1998 - ص 7 .

الاتصال فحسب ، بل لأن قرار منع القباني من المسرح كان شاملاً لبلاد الشام، ولأن المجتمع الدمشقي المحافظ الذي هزم القباني كان قادراً على هزيمة غيره. والملاحظة المدهشة في هذا المجال أن مسرح حمص الذي لم يكن يعرف كثيراً عن النشاط المسرحي خارج مدينته أو في مصر ، يحمل سمات المسرح العربي في هذه المرحلة سواء في شكل البناء الفني للعرض المسرحي واستخدام الغناء والفكاهـة ، أم فـي غاياتـه وأهدافه . وهذا بدوره يؤكد أن خصائص المسرح العربي نشأت من ظروف الأمة العربية الواحدة المتشابهة ومن الإرث التاريخي لهذه الأمة . فقد كانت أهداف المسرح في حمص هي الوعظ والإرشاد والدعوة إلـى التعليم والحرية وإيقاظ الروح القومية في الأعطاف العربية المستكينة إلى حكم العثمانيين . وكانت ريوع بعض العروض المسرحية ترصد لفتح المدارس لتعليم الناشئة .

بهذا الشكل نقول إن المسرح العربي في هذه المرحلة تمركز في مصر وتحديـداً منذ بداية ثمانينات القرن التاسع عشر ( في زمن الخروج من مفهوم " الرعايا " إلى مفهوم " الجماهير " )[1]. واستمر على قوته ونشاطه حتى الحرب العالمية الأولى .

وكـان بطـل هـذه المرحلة الشيخ سلامة حجازي المطرب والممثل البارع. ويمكن تلخيص خصائص المسرح في هذه المرحلة بالنقاط التالية :

***أولاً : اتساع النشاط المسرحي .***

فـي هذه المرحلة كان النشاط المسرحي في مصر قد اتخذ مدى واسعاً جعل الفرق المسرحية تتوالد بسرعة عجيبة وتسوح في أرجاء مصر المحروسة شمالاً وجنوباً. وكانت الصحافة تلاحق هذه الفرق بأخبارها وبالترويج لها . وقد انفردت مصر في هذه المرحلة بالمسرح أو تكاد . ومع أنها لم تكن الرائد الأول فـيه فقد صارت موئلاً للمسرح العربي وظئراً يحميه كما كانت ملاذ المفكرين العـرب وحاضنةَ النهضة . ولأن المسرح ابن النهضة وراعيها فقد كان طبيعياً أن تنفرد به مصر وأن تمنحه صفاته الأولى وأن تكون المصدِّرةَ الأولى له في المـرحلة الثانية وخالقتَه في عدد من الأقطار العربية ومؤثرة في مكان ولادته في سورية ولبنان .

***ثانياً : نقل المسرح الأوروبي .***

---

(1) – المصدر السابق – الجزء الأول – تقديم وتحليل د . حسن عطية .

ونحب أن نلفت النظر إلى أننا استخدمنا كلمة ( نقل ) ولم نستخدم كلمة ( تقليد ) .

ففـــي هذه المرحلة كان المسرح نقلاً للشكل الأوروبي للمسرح . وثمة تفـــريق دقـــيق بين هذا النقل في فترة الريادة وبينه في هذه المرحلة . فقد نقل الـــرواد شكل المسرح الظاهري من تقسيم للفصول وإجراء للحكاية عن طريق الحـــوار دون معرفة كثيرة بطريقة بناء النص والعرض . ولم يكن المسرحيون فـــي الفترة التالية التي سميناها المرحلة الأولى أحسن حالاً بكثير ممن سبقهم . وقـــد عـــرفوا أن المســـرح الأجنبـــي هو المنهل والمصدر . فنقلوا عديداً من النصـــوص لكـــنهم حاولوا تقليدها بطريقة مدهشة. وقبل أن نبين طريقتهم هذه نحـــب أن نذكـــر أن النصوص التي نقلوها كثيرة جداً من المسرح اليوناني إلى فيكـــتور هيجو . ومن شكسبير والكساندر ديماس إلى كورنيل وراسين . وكلما كانـــت المســـرحية كثـــيرة العدد فخمة الديكور متعددة الثياب كانت مغرية لهم بنقلها. وكانت الأوبرات مهوى قلوبهم لما تتيحه من فخامة الثياب وطلاوة الغناء وجلال الموضوعات .

لكن أخذهم لها هو العجيب المدهش . فهو تقليد أساسه الابتكار . لأنهم لا يتقـــيدون بالنص الأصلي ولا يهمهم أن يتقيدوا به . فكانوا يمصّرون الحكاية أو يشـــوّمونها إن كـــان المسرحيون من أهل الشام . وكانوا يسمحون لأنفسهم بإجـــراء الـــتعديلات دون قـــيد أو شـــرط إلا شرطاً واحداً هو أن يفتن العمل المسرحي جمهورَه وأن يحب الجمهور هذا الفن وأن ينغرس في التربة العربية لأنه طريق إلى التمدن . وهذا هو أساس عصر النهضة .

ولعـــل ( معرفتهم القليلة بفن المسرح )و( إتقانهم المحدود لأصول هذا الفـــن ) همـــا اللذان أباحا لهم هذا التصرف الحر الإبداعي خاصة وأن النقد لم يكـــن قـــادراً علـــى محاسبتهم حسب أصول المسرح . فالنقاد أنفسهم لم يكونوا يعـــرفون شيئاً عن هذا الفن . وبذلك نتج شيء عجيب غريب في هذه المرحلة هـــو مـــا يسمى ( التمثيل العربي ) . وهذا المصطلح كان يوصف به المسرح العربـــي إضافة إلى أنه كان اسم فرقة مسرحية . فكأن هؤلاء الذين أخذوا الفن عـــن أوروبا ثم تفلتوا منه بحرية ، كانوا يسعون إلى خلق مسرح عربي خاص بهـــم . فـــأطلقوا هـــذا المصـــطلح الـــذي اختفى فيما بعد . ولم يجرؤ أحد من المســـرحيين العرب في طول البلاد العربية وعرضها أن يستخدمه في الأعوام المـــئة التالـــية . ولهـــذا قلـــنا عـــن أخذهـــم للمســـرح الأجنبـــي إنـــه

( نقل ) ولم يكن تقليداً .

***ثالثاً : الاهتمام بنص العرض لا بالنص الأدبي .***

فالمسرحيون لم يكونوا يحسبون حساب ( الأدب المسرحي ) بل كانوا يسعون وراء ( نص العرض ) . وهذا يؤكد لنا أن المسرح ( حاجة ) يلبيها العاملون فيه . فالعرب الذين يفتخرون بالأدب ويعتز أبناؤها بالأدباء ، لم يكن المسرح عندهم قد تحول إلى نزعة أدبية بل كان نزعة فنية اجتماعية جماهيرية. والحالة الوحيدة التي نجدها في كتابة النص الأدبي هي حالة الشيخ عبد الهادي الوفائي الحمصي الذي أخذ يكتب للمسرح منذ عام 1870 . فقد حاول أن يجعل من فن المسرح ( أدباً ) رغم ضعف وسائله الفنية . ولعل انتقاله من ميدان الشعر إلى ميدان المسرح هو الذي ولّد عنده هذه النزعة . لكن الشيخ محمد خالد الشلبي الذي جاء بعده في نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين وكان شاعراً أيضاً ، لم يهتم بنزعة الأدب في المسرح فسار على غرار المسرحيين في مصر رغم بعد الشقة بينه وبينهم ورغم أنه لم يكن يعرف عنهم إلا القليل . فنزع إلى كتابة ( نص العرض ) وحشاه بالألفاظ العامية وبما يجري مجرى النكتة والأملوحة في بلده وفي بلاد الشام .

لكن نزعة الأدب تظهر في نهاية هذه المرحلة عندما بدأت المسرحيات المكتوبة تظهر مطبوعة . من ذلك هذا الخبر ( أصدر حضرة الأديب إبراهيم أفندي فارس صاحب المكتبة الشرقية رواية " الهناء بعد العناء " تأليف اسكندر ديماس وتعريب حضرة الأديب نجيب أفندي مرقص . وهي رواية جامعة لكثير من الوقائع المدهشة والفوائد الأدبية . وقد كتبت بلغة سلسة تستحب قراءتها . فنرجو لها الانتشار الكثير . أما ثمنها فخمسة قروش ) . جريدة مصر 31 يونيو 1904 )[1] .

وقد لحق إصدارَ هذه المسرحية إصداراتٌ أخرى . أي أن هذه المرحلة انتهت بنزعة أدبية سوف تتجلى في المرحلة الثانية على يد أحمد شوقي كبداية لهذه النزعة . ثم تتجلى كمنزع أساسي على يد توفيق الحكيم وأقرانه في مصر وسورية من مثل علي أحمد باكثير ومراد السباعي وخليل الهنداوي . وسوف يقوى هذا المنزع الأدبي في المراحل اللاحقة .

---

[1] - ( المسرح المصري ) الجزء الرابع - تقديم وتحليل فتحي العشري - ص 133 .

*رابعاً : التوجه السياسي .*

إن الاتجـاه الأبرز والأهم في المسرح وفي عصر النهضة وفي إدخال الجمهـور في لعبة المسرح وإقناعه بها ، هو الوقوف في وجه المحتل العثماني وطغـيان الحكام الذين نصبّهم في مراكز السلطة أو أصدر الفرامانات بتثبيتهم . ولـم يكـن الوعـظ والإرشاد والتوجه الأخلاقي إلا تأكيداً لهذه الغاية ووصولاً إليها. والشاهد النفيس التالي يؤكد هذه الغاية الأساسية للمسرح في تلك المرحلة ووسـيلته إلـيها معاً . ( من أحسن ما تصبو إليه نفوس الأدباء في هذه الديار مشـاهدة التمثـيل المتقـن والروايات العصرية المفيدة . ومن أحسن الروايات الجديـدة روايـة " الشعب والقيصر " التي نالت خير استحسان لأنها تمثل قوة الشـعب ورضوخ السلطة الحاكمة لمطالبه . ولما كانت هذه الرواية تحتاج إلى إبـداع فـي التمثـيل وإتقان في المناظر ، لم ير مجتمع التمثيل العصري الذي اشـتهر أفراده بالبراعة والإبداع تمثيلاً وتلحيناً بداً من تشخيصها حتى لا يحرم الأفاضـل مـن مشاهدة الاستبداد راضخاً لأحكام صوت الشعب )[1] . جريدة الوطن 23 نوفمبر 1905.

## المرحلة الثانية

مـع نهايـة الحرب العالمية الأولى حدث انعطاف كبير في حياة الأمة العربـية وضـعها فـوق نار تغلي لتتفجر عن مرحلة جديدة من الحياة ، وعن مرحلة جديدة في المسرح يأخذ من المرحلة الأولى أقل ملامحها ويكتسب لنفسه ملامح جديدة تجعله متمايزاً عن المرحلة السابقة تمايزاً شديداً .

لقد زالت الدولة العثمانية حاملة معها نظامها الإقطاعي المتخلف لتحل محلـه بـتدرج سـريع دواليبُ الصناعة التي ستخلق قوة رأس المال بعلاقاته الاجتماعـية الجديـدة ونظم الحكم المناسبة له . وفي الوقت نفسه أطبقت الدول الاسـتعمارية على الأقطار التي لم تكن قد أطبقت عليها من قبل . فلم يحل عام 1920 حـتى كانت جميع الأقطار العربية قد وقعت تحت براثن إنكلترا وفرنسا وإيطالـيا . وبمـا أن العـرب كانوا يظنون الخلاص من الدولة العثمانية بداية للاسـتقلال من الأجنبي ، فإن خيبة ظنهم دفعتهم إلى سلسلة من الثورات العنيفة التي بدأتها ثورة مصر عام 1919 . وتلتها الثورة السورية الكبرى عام 1925. ثم بدأت سلسلة جديدة أشد عنفاً في الجزائر وليبيا وتونس والجزائر .

---

[1] - ( المسرح العربي ) الجزء الرابع ص 235 .

في بداية هذه المرحلة تراجع المسرح في مصر وسورية معاً . وإذا كانت دمشق قد افتتحت هذه المرحلة بعمل مسرحي ضخم هو مسرحية ( جمال باشا السفاح ) التي صعقت أهليها ، فإنها كانت من نمط مسرحيات المرحلة السابقة . ثم توقف المسرح في دمشق بعدها حتى بداية ثلاثينات القرن العشرين. وإذا كانت مدينة حمص قد شهدت في الفترة بين 1920 و1925 نشاطاً مسرحياً كثيفاً وعنيفاً في صدامه مع الفرنسيين ، فقد كانت مسرحياتها أيضاً من نوع المرحلة الأولى . وإذا كانت مصر قد شهدت في هذه الفترة نشاطاً مسرحياً أيضاً ، فقد كان أيضاً من نوع المرحلة السابقة التي استمرت حتى بداية الثلاثينات .

لكن نهاية الحرب العالمية الأولى وبداية الثورات العربية حملت شيئاً جديداً إلى المسرح العربي . ففي سورية امتد المسرح من دمشق وحمص إلى أكبر المدن السورية الأخرى ( حماة وحلب ) . فلم يحل عام 1930 حتى كانت أكثر المدن السورية قد دخلت حومة النشاط المسرحي بقوة وبشكل واسع يوازي ما كان عليه المسرح في دمشق وحمص .

وبدأ المسرح يدخل الأقطار العربية التي لم تكن قد عرفت المسرح من قبل أو عرفته على نطاق ضيق متفرق . وكان الفضل في ذلك لعدد من الفرق المسرحية المصرية التي طافت في كثير من أرجاء الأقطار العربية وألقت فيها بذرة المسرح .

المسرح المغربي كان أول عهده بالمسرح عام 1923 إثر زيارة فرقة مصرية قدمت رواية " صلاح الدين الأيوبي " من تأليف نجيب حداد ورواية "روميو وجولييت " لوليم شكسبير واقتباس نجيب حداد أيضاً[1] .

في الجزائر بدأ المسرح عام 1921 إثر قدوم ( فرقة مصرية يقودها جورج أبيض وقدمت عروضاً لمسرحيتين باللغة العربية الفصحى . ولم يكن الإقبال كثيفاً فيما عدا الجمهور المطلع على هذه العروض والتي تركت رغم ذلك أثراً عميقاً على المتفرجين الذين حضروا . وكان أغلبهم من شباب الطلبة)[2] . ثم جاءت فرقة مصرية أخرى في العام التالي . ولم يحل عام 1926 حتى توالت المسرحيات الجزائرية . وامتدت حركة المسرح إلى أغلب

---

(1) - ( المسرح المغربي ) تأليف محمد عزام . إصدار اتحاد الكتاب العرب - دمشق عام 1987 - ص 12 .

(2) - ( شهيد المسرح الجزائري عبد القادر علولة ) إصدار وزارة الثقافة المصرية - ص 6 .

المدن الجزائرية الكبيرة .

وفـــي اليمن كانت بداية المسرح عام 1910 بشكل ضعيف . ثم كانت البداية الحقيقية في بداية الثلاثينات .

وفـــي الأردن قدمت أول مسرحية عام 1920 . لكن توسعه وانتشاره كان في بداية الثلاثينات .

وعلـــى غـــرار ذلك نشأ المسرح في تونس والعراق . وفي هذه الفترة الممـــتدة بين بداية ثلاثينات القرن العشرين وبين منتصفه – وهي لا تزيد عن ثلاثيـــن عامـــاً – تشـــكلت الموجـــة الثانـــية في المسرح العربي . وكانت لها خصائصها المتشابهة في كل أقطار العربية رغم كل تنوعاتها .

أول سمات هذه المرحلة هو التوجه السياسي النضالي ضد المستعمر . مـــتلبا في ذلك مثل الرواد الأوائل ومن تلاهم في المرحلة الأولى . لكن العدو هنا تغير . فهو الأجنبي الغربي بعد أن كان الأجنبي التركي . وكما لاحق السيدُ التركيُ المسرحَ بالمنع والرقابة وتشريدِ أصحابه في مصر وسورية ، قام السيد الغربـــي بملاحقة المسرح لكن في كل الأقطار العربية هذه المرة . ( وقد أحس الاستعمار بخطر هذا التوسع المسرحي ، فأصدر المقيم الفرنسي في عام 1934 قـــراراً بتكويـــن لجنة رقابة للإشراف على التمثيل لأنه كان يرى في كل حفلة تمثيلـــية تجمعـــاً خطيراً على وجوده .وكثيراً ما كان الرقيب يلفق الأعذار لمنع روايـــة أو إقامـــة حفلـــة . ثم اغتنم المستعمر ثورة الأحزاب في يناير 1944 للمطالـــبة بالـــتحرر والاستقلال ، فأجهز على المسرح والصحافة )[1]. ( ومنذ ذلـــك الحين – عام 1937 – فرضت الرقابة لأول مرة على المسرح وأصبحت ســـيفاً علـــى رؤوس الكـــتاب والمخرجين والفرق المسرحية . ثم تطورت هذه الـــرقابة للحـــد من نشاط المسرح والتأليف بأشكاله المختلفة لتصل إلى الصحف والمجلات التي تزايد ظهورها في ذلك الوقت )[2].

ومن مثل هاتين الفقرتين نجد الكثير في الكتب التي أرخت للمسرح في الأقطار العربية في هذه المرحلة .

لكـــن هذا الدور السياسي لم يقف عند الموضوعات السياسية المباشرة

---

[1] – ( المسرح المغربي ) ص 24 - 25 .

[2] – ( سبعون عاماً من المسرح في اليمن ) تأليف سعيد عولقي – إصدار وزارة الثقافة والسياحة في جمهورية اليمن الديموقراطية – عام 1983 – ص 40 .

فقط . بل اتخذ سمة أعم وأشمل هي التي تشكل دوره الأساسي في هذه المرحلة وهـــي مناقشة الأوضاع الاجتماعية والمشاكل الهامة التي نجمت عن التغيرات التـــي أصابت المجتمعات العربية . ونحن نذكر مثل هذا الدور الكبير للمسرح المصري مثلاً على يد أعلامه وهو يدور حول صراعات اجتماعية ويدعو إلى مـــزيد مـــن الحرية.والعيش الكريم للمواطن المسحوق . ولعل من الطريف أن نذكـــر هـــنا أن الـــنظام الملكي الذي لم يكن يستطيع الوقوف في وجه المسرح المصــــري لقوته ولأنه صار وجهاً من وجوه الفن المصري الذي بدأ يسود على الساحة العربية ، كان يكرس العروض المسرحية التي كانت ( تميّع ) الصراع الطبقـــي . وهذا ما اتهم به يوسف وهبي مثلاً . ولكن ذلك لا ينفي دوره في أنه كان يغوص – مع غيره – في القضايا الاجتماعية الملحة يومذاك .

أمـــا المسرح السوري ، مثلاً ثانياً . فقد ظل يقارع المستعمر الفرنسي فـــي هذه المرحلة قراعاً مباشراً وغير مباشر . ولم تكن دعوته إلى رفع الظلم الاجتماعـــي وفضح آلية السلطة السياسية التي كانت في أغلب الأحيان صنيعة للفرنسيين إلا وجهاً من وجوه الصراع السياسي . وقد شكا مراد السباعي وعبد الوهـــاب أبو السعود وغيرهما مرَّ الشكوى من تعرض السلطات لهما . أما في بقـــية الأقطـــار العربية فمع أن المسرح كان ناشئاً فيها ، فقد حمل هذا الجانب الاجتماعـــي الذي ينصب في الثورة على المستعمر وعلى التخلف معاً . وليس ذلك إلا لأن المسرح العربي منذ خطوات الممثلين الأولى على خشبته حمل هذه المهمة الاجتماعية والسياسية التي هي في الدرجة الأولى سبب ولادته .

<u>ثانـــي</u> سـمات هـذه المـــرحلة أنه – باستثناء مصر – كان في جميع الأقطـــار العربـــية فـــي أيدي ( الهواة ) أو ( الغواة ) كما كان يطلق عليهم في ســـورية فـــي تلك المرحلة . وكلمة ( الهواة ) هنا لا تعني المبتدئين في العمل المســـرحي بـــل تعني الذين لا يبغون من ورائه ربحاً والذين يقومون به للغاية التـــي ســـلف ذكـــرها . وهؤلاء كانوا يعتبرون المسرح وجهاً حضارياً وموقفاً فكـــرياً ونضـــالاً وطنياً . ففي المغرب يُـــعـــتبر مسرحُ الهواة التاريخَ الحقيقي للمســـرح المغربي . وقد امتد ( ليشمل المغرب كله . وتتوزع فرقه على جميع المـــدن محققاً بذلك لا مركزية مضادة لمركزية المسرح الاحترافي . ولقد ساهم مســـرح الهـــواة ، رغـــم قلـــة إمكانياته ، في استنقاذ ذوق الجمهور من براثن المجانية والابتذالية . وزرع قيماً ذوقية جديدة وجادة )[1] .

---

(1) – ( المسرح المغربي ) ص 15 .

وهـؤلاء الهـواة كـانوا حملةَ المسرح الحقيقيين . وقد أسسوا الفرق والأندية الفنية في طول البلاد العربية وعرضها والتي يصعب إحصاؤها . وقام بعبء العمل المسرحي فيها المثقفون ورجال الفكر والسياسة .

وكانـت المـدارس مقـراً ثانياً للنشاط المسرحي خاصة وأن الحركة الطلابية في الوطن العربي كانت طليعة اجتماعية ونضالية .

ثالـثـ سـمات هـذه المـرحلة ظهور ( المسرح التجاري ) الذي ظل المسرح العربي يئن منه حتى الآن .

والمســرح التجاري كان لا بد له أن يظهر وأن يكبر ويتسع ويستهلك قــوى المثقفين المسرحيين في محاربته دون أن يستطيعوا . ويعود ذلك إلى أن الــنظام الرأســمالي بطبيعة تكوينه وقيامه على الاستغلال وامتصاص الأرباح يُـفــرز نوعاً خطيراً من النتاج الفني هو ( فن الملاهي ) . والمسرح التجاري مــن هــذا النوع . ومثل هذا المسرح لم يكن موجوداً في المرحلة الأولى لأن الــنظام الاقتصادي كان إقطاعياً تجارياً في الدرجة الأولى . والفن في مثل هذا الــنظام لا يظهــر منه إلا الوجه الوقور الذي يقوم به وجهاء المجتمع المثقفون المتنورون . ولهذا السبب كانت الموسيقى ، مثلاً ، في يد المشايخ ورجال الدين الذيــن أخضــعوا فــن الموســيقى للمسرح حين ظهر المسرح كما ارتقوا بفن الموســيقى نفســه . وتأكيداً على ذلك نذكر أن كبار الموسيقيين في نهاية القرن التاســع عشر وأول القرن العشرين كانوا من المشايخ . ويكفي أن نذكر أسماء الشــيخ ســيد درويش والشيخ سلامة حجازي والشيخ أبي خليل القباني والشيخ زكريا أحمد والشيخ عبد الهادي الوفائي . وهؤلاء تراوحوا بين العمل الموسيقي والعمــل المسرحي : ومثل ذلك نراه في الأردن مثلاً . فقد بدأ المسرح فيه على يــد مجموعــة مــن رجال الدين المسيحي منهم الأب زكريا انشوملي والكاهن أنطون الحيحي . ولا يعني هذا أنه لم يكن يوجد موسيقى الليو في أماكن اللهو. لكن هذا النوع وهذه الأماكن كانت تحتمي بالاختباء من سطوة الوجهاء ورجال الدين ولا يقترفها إلا الشباب أيام جهالتهم التي تنتهي إلى توبة نصوحة كما كان يقال في تلك الأيام . فلم تكن موسيقى اللهو تشكل خطراً على الموسيقى كما لم تكن تشكل خطراً على الأخلاق العامة . أما في النظام الرأسمالي فإن هذا النوع مــن الفن يصبح ركناً ركيناً من الحياة الاجتماعية . وتبنى له الدور الفخمة التي تطغى على أماكن الموسيقى الراقية . ويصبح محمياً بقوانين الدولة وقوة رجال الأمــن والقانون فيها . وبمقدار ما يستفحل النظام الرأسمالي في القوة والامتداد

والاستغلال يزداد شأن دور اللهو هذه حتى تطغى على الفن الراقي . وهذا ما نشاهده اليوم في وطننا العربي – كما في جميع بلدان العالم الرأسمالي – حيث يطغى الفن الهابط على الفن الراقي الذي يكاد يختفي .

من هذا النوع الفني الرخيص ينبت المسرح التجاري محمياً بالقوانين متاحاً له أن يجتذب إليه جمهور المتعة بوسائل الابتذال التي تكون دغدغة الجنس إحداها . ويطلق عليه أحياناً اسم ( المسرح الاحترافي ) الذي كان نقيضاً لمسرح الهواة الذين كانوا يساهمون في بناء الحياة الجديدة الواعية في أرجاء الوطن العربي . وكما يكون الصراع بين الظالم والمظلوم والمستغِل والمستغَل في ظل النظام الرأسمالي ، كان الصراع والخصومة بين المسرح التجاري وبين المسرح الراقي أو مسرح الهواة في هذه المرحلة . ( ولقد ساهم مسرح الهواة ، رغم قلة إمكانياته ، في استنقاذ ذوق الجمهور من براثن المجانية والابتذالية ، وزرع قيماً ذوقية جديدة وجادة للحقن التخديرية التي حقن بها سماسرة المسرح هذا الذوق . وككل الحقن الفاعلة ، كان من الطبيعي أن تكون هذه الحقنة المضادة واخزة مثيرة منبهة )[1].

رابع سمات هذه المرحلة أن المسرحيين كانوا يستميتون في تقليد المسرح الأجنبي ويفتخرون باستماتتهم هذه ويعتبرون إتقان التقليد – وهو غير النقل – مقياساً لرقي المسرح .

ولا شك أن تقليد المسرح الأجنبي كان بداية المسرح العربي والمظهر الذي ولد فيه . لكن هذا التقليد لم يكن متقناً كما ذكرنا . فالمسرحيون كانوا جاهلين لأصول هذا الفن كما كانوا غير مقتنعين بضرورة إتقان تقليده . وكفاهم أنهم أخذوا القالب العام للمسرح ثم ركبوه وركبوه بحسب قدراتهم الذاتية وبحسب رغبات جمهورهم . ومع أنهم قدموا نصوصاً كثيرة من المسرح الأوروبي فإنهم تلاعبوا بهذه المسرحيات ما شاءت لهم استجابة جمهورهم أن يتلاعبوا . ولم يكن تمصيرهم أو تشويههم للمسرحيات إلا نوعاً من الحرية الكبيرة التي منحوها لأنفسهم حتى يعبروا بهذا الفن إلى خلايا مجتمعهم تعبيراً عن هذا المجتمع وإقناعاً بهذا الفن . وإذا كان أمراً مضحكاً أن تتحول (روميو وجولييت ) أو ( أندروماك ) مثلاً إلى فسحة للمواويل والأدوار والطقاطيق ، فإنه في الوقت نفسه جرأة على اختراق أصول هذا الفن وتدويرها وتكعيبها ببساطة العفوية وبراعة الإبداع واستهانة الجهل وحرص الفنان على

---

[1] – ( المسرح المغربي ) ص 15 - 16 .

تجاوب الجمهور معه . ولذلك كان المسرح فاتناً للمتفرج . واستطاع المسرحيون المصريون أن يجوبوا أنحاء قطرهم حاملين هذه الشعلة الجديدة المضيئة إلى مختلف الشرائح الاجتماعية مطلقين على عملهم اسم ( التمثيل العربي ) كما قدمنا .

أما في هذه المرحلة فقد تغير الحال تغيراً جذرياً . وصار هم المسرحيين أن يتقنوا تقليد المسرح الأجنبي . وفي هذه المحاولة للإتقان طرافة ومفارقة .

فالإتقان كان في الدرجة الأولى في كتابة النص المحليّ على طريقة بناء الدرما في المسرح الأجنبي . وهو ما وصفه عبد القادر علولة بأنه الممارسة المسرحية على النسق الأرسطي . ( ويُعنى بالنسق الأرسطي شكلُ تنظيم العرض المسرحي اعتماداً على تجسيد الحدث والإيهام . ومن ثم دعوة المشاهد إلى عملية التماثل وحبسه في دور المشاهد المتطفل والخامل )[(1)] .

وتأكيداً على ذلك يكفي العودة إلى النصوص التي كتبها أحمد شوقي وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور ومراد السباعي وغيرهم من كتاب مصر وسورية وبعض الأقطار العربية . فأحمد شوقي يحاول تقليد المدرسة الكلاسيكية . وتوفيق الحكيم نجح ( في أن يكتب – للمرة الأولى باللغة العربية – مسرحيات تلتزم إلى حد كبير ، قواعد البناء الذي عرفه المسرح الأوروبي حتى عشرينات هذا القرن )[(2)]. وكان مراد السباعي ، وهو أعلى نموذج لبناء النص المسرحي المتقن الرفيع المستوى في سورية في هذه المرحلة ، كان يحرص على تقليد الدراما الفرنسية بإتقان شديد يتخايل وراءه موليير في الدرجة الأولى بقوة .

والإتقان في الدرجة الثانية كان في تقديم المسرحيات الأجنبية دون تحوير إلا في الحدود الضيقة على عكس ما كان يجري في المرحلة الأولى . فبمقدار ما أباح مسرحيو المرحلة الأولى لأنفسهم من حرية في التحوير والتعديل والتمصير والتشويه ، حرَّم المسرحيون على أنفسهم هذه الحرية التي اعتبروها ضلالاً بغية إظهار أنهم متقِنون لأصول المسرح الأجنبي .

لكن إتقان التقليد في الكتابة يرافقه إتقان في تقليد عرض النص العربي

---

(1) – *( شبيه المسرح الجزائري ) ص 6 .*

(2) – *( ازدهار وسقوط المسرح المصري ) ص 35 .*

أو الأجنبي . وهو يحتاج إلى دراسة لفن التمثيل والإخراج في مدارس الغرب . وهــو أمــر إن توفــر بالــثقافة للكتاب ، فإنه غير متوفر لأرتال العاملين في المســرح. وهــؤلاء العاملون المتلهفون لإتقان التقليد وجدوا في جورج أبيض ويوســف وهبي وزكي طليمات ضالتهم المنشودة باعتبارهم من أوائل الدارسين لفــن التمثــيل والإخراج في مدارس الغرب ومن المقلدين لها . وهؤلاء الثلاثة زاروا عدداً من البلدان العربية وبذروا فيها بذرة المسرح على طريقتهم . فساد أســلوبهم – وخاصــة أســلوب جــورج أبيض – على التمثيل وبناء العرض المسرحي في كل أرجاء الوطن العربي حتى في سورية ذات السابقة القديمة في المســرح . ويكفي أن نذكر مثالاً على ذلك أن عبد الوهاب أبو السعود الدمشقي الــتحق بفــرقة جورج أبيض عام 1911 . فلما نشط عمله المسرحي منذ بداية ثلاثيــنات القــرن العشرين ، نقل نصوص جورج أبيض الأجنبية وأسلوبه في التمثيل وبناء العرض . ومن عبد الوهاب أبو السعود تعلم الكثيرون من العاملين في المسرح السوري . وإذا كان جورج أبيض ويوسف وهبي أكثر الثلاثة تأثيراً فــي الوطــن العربــي ، فإن زكي طليمات أسس المسرح في عدد من الأقطار العربية كان الكويت من أبرزها .

لكن هذا التفاني في تقليد المسرح الأجنبي إلى حد الاستماتة لم يكن تاماً مكــتملاً . بل كان كما تقتضي الحياة وقدرة الفنان على التعبير عن الحياة . أي أن المســرحيين كتاباً وممثلين ومخرجين كانوا مضطرين إلى التحوير والتعديل فــي الأصــول التقليدية بمعناها الأرسطي الواسع غصباً عنهم . وقد اضطروا راغميــن إلــى هــذا الــتحوير حتى يستوعب العمل المسرحي مشاكل العرب الأساســية التــي تهمهم في مختلف أقطارهم ، والمشاكل الخاصة بكل قطر . فبغــيرهذا الــتحوير الطفيف لا يستطيعون إقامة جسور التواصل مع الجمهور العربــي الذي يملك ذائقته الجمالية الخاصة كما يملك درجة معينة من الحساسية واللهفــة نحــو الموضوعات التي يعالجها المسرح تاريخية كانت أم معاصرة . فكــان المســرحيون – وهــم يغرقون في التقليد الحرفي – ينتقلون إلى التقليد المعدل مع رغبتهم الكاملة في إتقان التقليد .

وأعتقد أن هذه الحالة من الازدواجية المتناقضة التي أُرغم المسرحيون العــرب علــيها ، واحــدة مــن أهــم الأسباب في اضطراب النقد الذي تناول مسرحيات توفيق الحكيم مثلاً ، أو مبالغات يوسف وهبي العاطفية فيما كتب أو اقتــبس وفي تفخيمه لأسلوب الأداء واختياله على خشبة المسرح . وهو السبب

أيضـاً فـي عـدم إدراك سـر الخطابية في أداء عبد الوهاب أبو السعود وفي انحـراف مـراد السباعي في تقليد المدرسة الفرنسية رغم إصراره على إتقان تقليدها . كما أنه هو السبب في حيرة الكثيرين من مؤرخي المسرح في الأقطار العربـية في فهم أسلوب الكتابة والتمثيل في هذه المرحلة . وبفهم أطراف هذه المعادلـة نسـتطيع تقيـيم عمل المسرحيين في هذه المرحلة ببساطة . فتوفيق الحكـيم كـان يحاول استيعاب المعاناة الفكرية للمواطن العربي الذي اختلطت ثقافته التراثية بالثقافة الأجنبية فنتج عن ذلك نمط من التفكير إن نظرت إليه عند العربي وجدته مستقيماً . وإن نظرت إليه من وجهة نظر الغربي وجدته معوجاً. ولأن الـنقد المسرحي حاول أن يقيس مسرح توفيق الحكيم على مصادره ، لم يـدرك الـتحوير الخفي الذي أجراه الكاتب على بناء الدراما كي يصبح عربي المحـتوى في القالب الأجنبي . ولهذا السبب وجد الجمهور العربي العريض في توفيق الحكيم ضالته الفكرية . فأقبل المسرحيون العرب على تقديم مسرحياته . وشـغف بهـا المتفرج في حين ظل النقد حتى الآن حائراً في فهم توفيق الحكيم الذي فهمه الجمهور ببساطة وعفوية .

وكذلـك الحـال فـي فهم يوسف وهبي ومن قبله جورج أبيض اللذين حاولا تقليد أسلوب التمثيل الأجنبي فمالا به إلى التفخيم والاختيال على المسرح لأن العصـر الـذي عبرا عنه كان مشحوناً بالغضب من المستعمر الأجنبي ، ومشـحوناً بتوتر الانتقال بالعادات والتقاليد التي كانت تنحسر ليحل محلها تقاليد وعـادات عصرية صنعها النظام الراسمالي الذي كان يعصف بمصر عبر كل الـتمردات السياسـية . وفي مثل هذه الأوضاع الغضبى المتوترة يميل الإنسان نحـو المبالغة في إظهار عواطفه ، ونحو التفجر النفسي والفكري . فيكون هذا الأسـلوب الفنـي في الأداء معبراً عن حالة الغضب الخفي والتوتر الظاهري . ولهـذا السبب أحب الناس أسلوب جورج أبيض ويوسف وهبي وأمثالهما رغم كـل الانتقادات التي وجهت إليهما في عصرهما وفيما بعده . ومثل هذه المبالغة الغضـبى المشـحونة مـن المستعمر والمتوترة في تلقي التغييرات الجديدة في سـورية ، تجلـى أداء عـبد الوهـاب أبو السعود بخطابيته التي كانت تسحر معاصريه . فكان المسرح عنده شبيهاً بحالة الناس في محافلهم السياسية الناقمة علـى المستعمر ، وبحالة الناس وهم يتصارعون حول المفاهيم الأخلاقية التي كـان القديـم والجديـد يصـطرعان حولها في سورية . وماذا تتوقع من مراد السـباعي مثلاً ، إذا علمت أن الفرنسيين حاربوه وأن المحافظين حاربوه حتى أخـرجوا النساء بالشتائم حين دعاهن إلى مشاهدة عرض مسرحي ؟ ألن يكون

الغضب والتوتر حشوَ أسلوبه في الكتابة والإخراج والتمثيل ؟

بهـذا الشـكل نصـل إلى تلخيص حالة التقليد ومحاولة إتقانه في هذه المـرحلة بأنه كان محاولة واضحة جلية . فلم تكن متلاعبة به كما في المرحلة الأولى ولم تكن متناقضة معه كما سوف نرى في المرحلة التالية .

## المرحلة الثالثة

مـنذ أواسـط أربعيـنات القرن العشرين ، أخذ المد المتصاعد للموجة الثانـية يتراجع ويتراخى . فكانت السنوات التالية جرجرة للأعمال التي انتلقت فـيها . كمـا كانـت خصائصها القوية تسحب ذيولها بضعف على أعمال هذه السنوات . ودليل ذلك مثلاً ، أن جلاء الفرنسيين عن سورية لم يترك أثره على المسـرح السـوري فلم يلتفت إليه المسرحيون الذين كانوا مايزالون مشغولين بهموم الثلاثينات في حين التهب الشعر السوري والعربي بهذا الحدث . والدليل الأكبر على ذلك أن نكبة فلسطين التي تعتبر أخطر ما واجهه العرب في القرن العشـرين لـم يتـناولها المسـرح العربـي كله إلا في أضيق الحدود في عقد الخمسينات . وبينما كان عمر أبو ريشة يُرعِد بقوله في النكبة :

**أمتي هل لك بين الأمم — منـبر للسيـف أو للقلم**

**أتلقاك وطرفي مطـرق — خجلاً من أمسك المنصرم**

كـان المسـرح يصمت عن هذا الحدث الجلل . وسوف يعود المسرح السوري إلى الجلاء ، ويعود المسرح العربي إلى النكبة في عقد الستينات حينما أهلت المرحلة الثالثة .

* * *

فـي العقـد الـذي كانـت فيه الموجة الثانية تتراخى بعد أن استنفذت أغراضـها السياسـية والاجتماعية ، كانت الأمة العربية تدخل مخاضاً جديداً . فمـنذ أواسـط الأربعينات حتى أواخر الخمسينات تحقق استقلال الدول العربية جمـيعاً . وأصـبح العرب – لأول مرة منذ الفتح العثماني قبل أكثر من أربعة قرون – يملكون زمام أنفسهم بحكوماتهم المحلية .

وبـدأ العـرب يواجهـون مشاكل ما بعد الاستقلال . وانكشفت عيوب المجـتمعات العربـية التي كان الصراع مع المستعمر الأجنبي يُخفيها أو يُخفتُ الحديثَ عنها ويجعلها في المرتبة الثانية .

لقد واجه العرب التجزئة القومية والتفاوت الطبقي بما يصحبه من الظلم الاجتماعي وتفشي الجهل والفقر لدى الفئات الكثيرة من الناس وتخلف الزراعة والصناعة . وأضيف إلى ذلك كله ضياع فلسطين وإنشاء دولة غريبة عنهم في أكبر المناطق العربية استراتيجية وأهمية . وكانت حاجزاً بين شرق البلاد العربية وغربها . وهي دولة تفوقهم تقدماً . وهي فوق هذا مدعومة بعدو الأمس الذي كان محتلاً أراضيهم وبعدد آخر من الدول الأجنبية .

أمام هذه المشاكل وقفت الحكومات العربية مبلهلة عاجزة كما كانت المجتمعات العربية نفسها هشة متخلفة . فوجد العرب أنفسهم أمام مهمة أكبر من مهمة إنجاز الاستقلال وهي مهمة تجديد المجتمع المستقل وحمايته . ولم يجدوا لذلك غير طريقة واحدة هي خلع الحكومات القائمة والإتيان بحكومات جديدة تعبر عن مصالح الفئات الكبرى من الشعوب . وهكذا تفجرت الثورات العربية التي بدأتها ثورة مصر عام 1952 . ثم ثورة العراق عام 1958 . ثم ثورة ليبيا عام 1960 . ثم ثورة سورية عام 1963 . وهذه الثورات جميعاً نادت بالاشتراكية نهجاً جديداً في إدارة المجتمعات وفي السياسة . وحمل استقلال الجزائر تقبضات وتقلصات كثيرة استقرت على اتجاه اشتراكي . وحمل استقلال تونس والمغرب شكلاً قريباً من الانقلاب الاجتماعي دون أن يبلغ مرتبة الثورة . وتقلقل النظام في الأردن حتى استقر إلى تحويل النظام الملكي من صفة العشائرية إلى صفة الدولة . وتجدد الحكم في العربية السعودية. وانقلب النظام الحاكم في اليمن بمعونة مصر . وبدأت دول الخليج الصغيرة تنقلب مجتمعاتها بعد اكتشاف البترول .

إن هذه الحالة الثورية العنيفة التي مخضت الوطن العربي في فترة وجيزة من أقصاه إلى أقصاه كانت المنعطف الجديد الخطير الذي يعتبر المرحلة الانعطافية الثالثة .

في هذه المرحلة كان التوجه الرئيسي للعرب يتراوح بين بناء الاشتراكية نظاماً للمجتمع العربي وبين تحقيق العدالة وتكافؤ الفرص أولاً . وإلغاء تجزئة الأمة العربية على شكل من أشكال التوحد والتجمع ثانياً . وتحرير فلسطين من براثن العدو ثالثاً . ولتحقيق هذه المهام الثلاث انبثقت الأنظمة العربية الجديدة أو المجددة لإهابها . وظن العرب أن مجيء هذه الحكومات الوطنية الثورية أو المجددة سوف يدفع عجلة التقدم العربية .

ولا شك أن هذه البنود الأساسية تنبثق عنها أهداف صغيرة جزئية

تختلف من بلد إلى بلد ومن قطر إلى قطر . لكنها كلها استمرار لأهداف عصر النهضة التي تطمح إلى استعادة المجد العربي السالف والحضارة العربية الذاهبة. والمهم في هذه الأهداف أن العرب كانوا مؤمنين أشد الإيمان بأنها سوف تتحقق . وأن الحلم العريض هذا سوف يتجسد بفضل عمليهم المدني والعسكري . وقامت الحكومات التي رفعوها إلى سدة الحكم بتغذية هذه الآمال وبالوعد القريب من تحقيقها . وعلى الرغم من أن هزيمة حزيران – يونيو – عام 1967 قد هزت أركان الحلم وكشفت عن عيوب جديدة نسبها العرب إلى حكوماتهم الثورية ، فإن الأمل بالنصر والعدل والمستقبل الكريم لم يتزعزع . بل يمكن القول إنه ازداد تعمقاً . ألم يجبر الشعب في مصر رئيسه المهزوم على العودة إلى سدة الرئاسة مرة ثانية كانت أثبت لحكمه وأكثر تحميلاً لمسؤولياته ؟

لكن الحلم الطافح بعد الهزيمة الفاجعة تخلص من رومنسيته التي كان عليها إلى حالة أكثر واقعية . فصار السعي إلى الاشتراكية أقوى . وصار الهجوم على الاستبداد أشد . ومن وراء هذا الإصرار الثوري العنيف الجريء كان الاتحاد السوفياتي بدعمه المطلق للعرب يغذي هذه الأحلام .

لقد استمر هذا الحلم على عنفوانه وحيويته مدة عشرين عاماً تبدأ منذ منتصف ستينات القرن العشرين وتنتهي في منتصف ثمانيناته . وفي هذه السنوات العشرين عاشت الموجة الثالثة . فارتفعت حتى بلغت ذروتها بزخم لم يكن للمرحلتين السابقتين . وانتهت إلى هبوط سريع يائس لم تعرف مثله المرحلتان السابقتان . ورسم المسرح العربي لنفسه أبعاداً جليلة صعدت كلها وهبطت كلها .

أول هذه الأبعاد أن المسرح العربي في مختلف الأقطار تراصف في درجة واحدة من القوة . فالمسرح في مصر وسورية كان أقوى وأوسع منه في بقية الأقطار العربية التي عرفت المسرح بعدهما بما لا يقل عن نصف قرن . لكن المسرح في هذه الأقطار كان قد استكمل بنيانه الفني والفكري . ذلك أنها كانت قد بدأت منذ أربعينات القرن العشرين تفتح معاهدها المسرحية وترسل أبناءها إلى الدول الأجنبية لتتعلم المسرح . وأخذت تستكمل – ما استطاعت – صالات العرض وتجهزها بما كان متاحاً لها . فلم يحل عقد الستينات حتى كانت قد أنشأت مسارحها الرسمية . ففي المغرب صار المسرح منوطاً بالدولة منذ عام1956 . وأنشئ المسرح الوطني في الرباط عام 1962 . وصدر

مرسوم تأميم المسرح في الجزائر عام 1963 . وتميزت فترة الستينات باهتمام وزارة الإعـلام فـي الأردن . وفي عام 1965 تأسس المسرح الأردني . وفي اليمن يعتبر عام 1964 بداية مرحلة جديدة في المسرح بحيث ( يمكن القول إن ستاراً سميكاً قد أسدل على النشاط المسرحي القديم الذي تلاشىبالتدريج )[1].

بهـذه الطريقة قطعت الأقطار العربية أشواطها التي كانت متخلفة فيها واسـتكملت كلّ الاتجاهات التي سار عليها المسرح في مصر وسورية ، وكلّ الخطوات التي خطاها في مصر ثم في سورية . وظهر هذا التراصف جلياً في مهـرجان دمشـق للفنون المسرحية الذي نشأ في ذروة هذه الموجة عام 1969 وانتهى بانتهائها

قـبل مضـي عشـر سنوات على إنشائه . وكان الحاضنَ الحقيقيَّ لها في صـعودها وهبوطها . ففي هذا المهرجان كانت العروض المسرحية العربية من القـوة بحيث لم تكن العروض المسرحية المصرية والسورية أفضلها . وبحيث كانـت جميع عروضها تنصب في القنوات الفكرية والاجتماعية نفسها التي هي ترجمان الهم العربي المشترك.

ثاني هذه الأبعاد أن المسرح العربي كان جريئاً وواضحاً وصريحاً في معالجـة الأوضـاع الاجتماعية والسياسية . وبذلك انقسم المسرح العربي إلى قسمين رئيسيين :

قسم اجتماعي تجلى في التوجه نحو الواقعية . وهي واقعية تتراوح بين الواقعية الاشتراكية – كما كان يطلق عليها يومذاك – التي لامست حد المباشرة في المعالجة والهجوم والتحريض على الثورة ، وبين الواقعية النقدية – كما كان يطلق عليها يومذاك أيضاً – التي تحلل الواقع وتكشف مكامن الخلل فيه .

وقسـم سياسي محض انبثق عنه لأول مرة في تاريخ المسرح العربي نـوع جديد هو ( المسرح السياسي ) الذي بلغ من قوته أن ندوة مهرجان دمشق فـي دورتـه الخامسـة ألغى الموضوع المقرر سابقاً وعالج موضوع المسرح السياسي الذي حدد مهمته بالوقوف عند الأمور السياسية الآنية .

وإذا كانـت الواقعـية قد بدأت في مصر منذ بداية الستينات مع نعمان عاشـور وألفـريد فرج ومحمود دياب وأقرانهم ، فإن نزعة المسرح السياسي بـدأت فـي سـورية مـع سعد الله ونوس وممدوح عدوان ورياض عصمت

---

[1] – ( سبعون عاماً من المسرح في اليمن ) ص 141 .

وأقرانهم. ومن هذين البلدين امتد هذان المنحيان إلى الأقطار العربية .

ولكي ندرك وضوح وضراوة هذين الاتجاهين في المسرح العربي وإصراره عليهما ، نورد بعضاً من أهداف مهرجان دمشق التي أعلنها منذ دورته الأولى . ومنها ( بلورة فن مسرحي عربي ، يخاطب الجماهير العربية من محيط الوطن العربي إلى خليجه ، ويعكس اهتمامات هذه الجماهير وقضاياها ، ويلتزم بواقعها ، ويقوم بواجبه في معركة التحرير والبناء التي تخوضها الأمة العربية )[1]. وجاء في توصيات الدورة الرابعة عام 1972 (فالمسرح أولاً وأخيراً أكثر الفنون التصاقاً بالمجتمع لأنه في أساسه تعبير اجتماعي ليس موجهاً إلى فرد أو عدة أفراد منفصلين ، بل إلى مجتمع يتمثل ليلة بعد أخرى ، في الجمهور الذي يشاهد المسرحية . وبالنسبة للبحث عن صيغة عربية للمسرح في الوطن العربي ، أجمعت الآراء تقريباً على أن المسرح إنما يكتسب هويته العربية بتعبيره الصادق عن قضايا الإنسان العربي، وبتصويره لهذا الإنسان بكل آماله وآلامه وإيجابياته وسلبياته وأحلامه )[2].

من هذا المنطلق عالج المسرح العربي موضوع الهزيمة ودعا إلى الحرب . نادى برفع الظلم الاجتماعي وتحدث عن ثورة عاصفة تحقق العدالة والكرامة الفردية والعامة . تحدى الحكام ورجال السياسة واتهمهم ، دون مواربة ، بأنهم سبب البلاء .

ثالث الأبعاد هو الإقبال الجماهيري الواسع الكاسح .

ومن الواضح أن توجه المسرح الذي شرحناه في الفقرة السابقة هو السبب المباشر في هذا الإقبال . فهو الصورة المثلى لكون المسرح ( حاجة ) اجتماعية قبل أن يكون لذة فنية .

والإقبال الجماهيري في هذه المرحلة لا يشبه الإقبال على المسرح في الموجة الأولى والثانية . ففي المرحلتين السابقتين كان الجهل والأمية غالبين على النسبة العريضة من العرب . فانحصر الإقبال ، رغم اتساعه ، فيمن له علاقة قريبة بالثقافة بشكلها البسيط على أقل تقدير . يضاف إلى ذلك أن الفئات المسحوقة من الشعب كانت غير معترف بها . وكانت الفئات العليا والمتوسطة

---

[1] – ( المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري ) تأليف حنا الكسان – إصدار وزارة الثقافة – دمشق – عام 1988 – ص 182 .

[2] – المصدر السابق ص 202 .

من المجتمعات العربية هي الحاملة لمفاهيم النهضة والمدافعة عن الوطنية والثقافة والتطور . فكان الجمهور المسرحي منها في الدرجة الأولى لأنه يلبي حاجتها الوطنية والتنويرية معاً . أما في هذه المرحلة ، فقد احتلت الفئات المسحوقة مكانة اجتماعية وسياسية لم تكن تحظى بها من قبل خاصة وأن الحكومات الثورية أو الإصلاحية رفعت شأن نفسها بالعمل لصالح هذه الفئات فنادت بالدفاع عن العمال والفلاحين . وتراوح هذا الدفاع بين قرارات التأميم والإصلاح الزراعي في الحكومات الثورية ، وبين رفع مكانة هذه الفئات عند الحكومات الإصلاحية . وهذه الفئات التي كانت مسحوقة ومهملة شعرت بارتفاع مكانتها في حين انزاحت الشرائح العليا عن سدة التصدر في المجتمع . وصارت تتمتع بالحق في صنع القرار السياسي والاقتصادي . فكان إقبالها على المسرح جزءاً من احتلالها الموقع الجديد خاصة وأن العروض المسرحية في غالبيتها العظمى كانت مكرسة لخدمتها والدفاع عنها . فكان المسرح العربي بشكل عام ملبياً لحاجتها . ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد ، بل صار لهذه الفئات مسرحها الخاص بها . من ذلك نشأة المسرح العمالي في الجزائر والمغرب بتجربتين غير كبيرتين ، ونشأة المسرح العمالي في سورية بتجربة كبيرة في مختلف المدن السورية حتى صار له مهرجانه الخاص به .

والإقبال الجماهيري في هذه المرحلة ترك طوابعه على العرض المسرحي أكثر بكثير ما تركه من قبل . ففي المرحلتين السابقتين لم يكن الجمهور إلا على معرفة ضعيفة بفن المسرح . وكان يعتبر ما يقدمه المسرحيون مقياس المعرفة المسرحية . ولأنه لم يكن يمتلك هذه المعرفة ، كان متأثراً بالعروض أكثر مما كان مؤثراً فيها . فهو لا يستطيع أن ( يماحك ) المسرحيين فيما يعرفونه ولا يعرفه مع أن ما يعرفونه قليل . أما في هذه المرحلة فقد تكفلت الصحف والمجلات والتلفزيون وانتشار التعليم بإطلاع الناس على كثير من المعرفة النظرية والتطبيقية لفن المسرح . فكان إقبالهم عليه مقروناً بسلاح ثقافي معرفي جعلهم يناقشون المسرحيين في صلب عملهم ويطلبون هذه المناقشة بإلحاح . ولذلك ارتبط النشاط المسرحي في جميع الأقطار العربية بإجراء مناقشات للعروض المسرحية . وفي هذه المناقشات لم يكن الجمهور يتصدى للتوافق والاختلاف مع العروض المسرحية فحسب ، بل كان يبدي رأيه في البناء الفني لعناصر العرض المسرحي . ولا شك أن المسرحيين كانوا يحسبون ألف حساب لمثل هذه المناقشات .

وهذا الإقبال الجماهيري الواسع الـمُطالب بمعالجة الموضوعات التي ذكـرناها والتي انصبت جميع العروض المسرحية فيها ، والذي يناقش ويفرض آراءه كـان مسـتنداً إلـى فرق كبير بين مطالبه وأهدافه وبين مطالب وأهداف الجمهور في المرحلتين السابقتين .

ففـي المرحلتيـن السـابقتين كـان المسرحي والجمهور يقفان موقف الخصومة من سلطات الاحتلال ومن حكوماتها . وكان العرض المسرحي وجهاً مـن وجـوه هـذه الخصومة . فكان التوافق مدعاة لتأييد العروض المسرحية ودعمهـا . أما في هذه المرحلة فقد انتفى الخصم الخارجي وصارت الخصومة مـع الحكومات الوطنية التي تدعم العروض المسرحية وتعتبرها صنيعتها وإن كانـت على تناقض معها . ولذلك وقف الجمهور من العروض المسرحية على حـذر شـديد رغـم كـل اندفاعه إليها وتأييده الكاسح لها . فتحولت مناقشات العـروض المسـرحية إلى منابر سياسية واجتماعية بقدر ما كانت تدور حول أمور فنية . ومن هنا انبثقت في هذه المرحلة ظاهرة ( المهرجانات المسرحية ) العربـية والمحلـية . وفي هذه المهرجانات كانت الفرق المسرحية العربية أو المحلـية تلتقـي وتتـبادل التأثير وتخلق للمسرح احتفالية لم تكن له من قبل . وكانــت جمـيع هـذه المهـرجانات تنصـب فـي معالجة الموضوعات التي ذكرناهاوالتي لم يخرج عرض مسرحي واحد عنها . وكان الجمهور يحتشد فيها بقوة وفاعلية وشغف .

أما رابـع أبعاد هذه المرحلة فهو ( تأصيل المسرح العربي ) . وتحتاج هذه النقطة إلى وقفة متأنية .

مـر معنا أن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح الأجنبي . وقد سـار في المئة الأولى من عمره وهو يحاول إتقان تقليد البناء الدرامي الأجنبي فـي النص المكتوب كما يحاول إتقان العرض تمثيلاً وإخراجاً بالتقليد والاحتذاء نفسـه دون أن يمتلك المسرحيون العرب خبرة كافية بالثقافة المسرحية اللازمة عن هذا الفن .

لكـنهم عندما استقبلوا هذه المرحلة كانت ثقافتهم بالمسرح الأجنبي في طريقها إلى التوسع والاكتمال . فالمسرحيات الأجنبية ترجمت إلى اللغة العربية مـع كتـب النقد وكتب تاريخ المسرح ومدارسه وأصوله واتجاهاته وعصوره وأسـاليبه فـي التمثيل والإخراج . وترافق ذلك بعودة العديد من الطلاب الذين درسوا فن التمثيل والإخراج في الدول الأجنبية .

هـذا الاكتمال الثقافي جاء بعد الاستقلالية عن الاستعمار وعودة زمام الحكـم والسـلطان إلى العرب . وجاء بعد الثورات العربية الكبرى التي هزت أركـان المجـتمعات العربـية القديمـة لبناء مجتمعات جديدة . فتولد عن ذلك إحساس جديد بأن مرحلة التقليد يجب أن تنتهي . وأن المسرح العربي الذي بلغ مـن عمـره مئة عام صار من الضروري أن تكون قواعده وأصوله وطريقة عرضه نابعة من أرض الوطن . وأن تكون خصائصه الفنية مستولدة من تراث الأمـة العربية مستفيداً من ثقافة الآخرين . وبتعبير موجز : وجب خلق الدراما العربية أو ( تأصيل المسرح العربي ) .

ولتحقيق ذلك عاد الكتاب المسرحيون - وهم فرسان التأصيل والداعون إلـيه والمحققون له - إلى أشكال مسرحية واحتفالية قديمة وبنوا منها نصوصاً ذات نكهة عربية خالصة كانت مادة لعروض مسرحية تحاول أن تستمد أصولها من هذه الأشكال . وقد وجد الكتاب في التراث العربي تاريخه وحكاياته الشعبية وأساطيره مادة تبني الموضوع المناسب لهذه المحاولة . ورافق ذلك تمردٌ على الشـكل الأرسطي أو التقليدي لبناء العرض المسرحي . وتجلى هذا التمرد في اسـتخدام أشـكال عربية محلية كالحلقة والبساط والقهوة وأشكال مجالس السمر العربية . وكانت نتيجة هذا الاستخدام التفاف الناس حول المسرح بكثافة .

وقـد تنوعت أشكال محاولات التأصيل في الوطن العربي تنوعاً كبيراً واتخـذت أسماء كثيرة . ففي سورية كان " المسرح التجريبي " الذي يسعى إلى أسـلوب فنـي يتواصل مع الجمهور ويكسر العلبة الإيطالية وتنصب غاياته في تحـريض الجمهور على التغيير . وفي مصر كان " المسرح الطليعي " يسعى إلـى الغايات نفسها بأنواع من أشكال الأداء غير التقليدي . وبرزت المحاولات الهامة في هذا المجال لعدد من الكتاب المسرحيين . وفي المغرب كان "المسرح الاحتفالي " الذي يكون المسرح فيه ( حفلاً عاماً تتحقق فيه المشاركة من خلال تشـغيل خـيال الجمهـور . وذلك عن طريق الاقتصاد في الملابس والمناظر "الأكسسـوار " ، الشـيء الذي يدفع بالجمهور إلى أن يُعمل خياله وفكره فيما يـرى، وأن يجعـل إحساسـاته فـي حالة استنفار . وبهذا فقط يمكن أن يكون لحضـوره معنى . إن الكراسي التي يجلس عليها جمهور سلبي هي في حقيقتها كـراسٍ فارغة مثلها مثل كراسي المشلولين المتحركة آلياً )"[1] . وفي الجزائر حـدث الأمر نفسه . وها هو عبد القادر علولة يبين ما جرى بقوله الذي يصح

---

[1] - ( المسرح المغربي ) ص 150 . والنص من بيان المسرح الاحتفالي .

أن يقـــال عن جميع المحاولات في هذه المرحلة ( في خضم هذا الحماس وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية ، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النســق الأرســطي حــدودَه . فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذوات الجــذور الريفــية تصــرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي . فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكوّنون حلقة حول الترتيب المسرحي . في هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير . وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة ، كان من الواجب تحويره . كان يجب إعــادة الــنظر فــي كــل العــرض المسرحي جملة وتفصيلاً . وكنا نفتقد إلى المعطــيات الضــرورية لابتكار نسق جديد للعرض المسرحي يواكب الوضعية الجديدة . رغم ذلك بادرنا بإلغاء بعض عناصر الديكور والأكسسوارات لتسهيل الرؤية ووضوح أداء الممثلين . بعد عشرة عروض وجدنا أنفسنا بدون ديكور. ولم يبق في الفضاء المسرحي إلا بعض الأكسسوارات ذات الضرورة القصوى. اضــطر كذلك الممثلون إلى أقلمة أدائهم . ولكن ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك ؟ وجب إذن إعادة نظر جذرية لما كان عليه أداء الممثل . كان بعـض المتفرجين يديرون ظهرهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع أثــناء النقاشات التي كانت تتبع العروض . كانت الأسئلة تدور خاصة حول ما كــان يقـــال وليس حول ما كان يمثّل أو يُشَخّص . لقد كان لأولئك المتفرجين طاقـــات إنصـــات وحفظ خارقة للعادة .لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملـــة لمشـــاهد برمـــتها في هذا الظرف الجديد . بطلت كل مؤثرات الإيهام ، المفاجـــأة ، أو الدرامـــا المعهـــودة في مسارح المدن . وتلاشت تدريجياً على أرضية الثقافة الشعبية تلك المنصة الزلقة التي كان يقدمها لنا ، بصفة طبيعية ، مـــتفرجونا الجـــدد . كـــان يلزمنا وقت لفهم قواعد اللعبة الجديدة حتى نبدأ في التأقلم.

عـــن طـــريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد – حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة – الرموزَ العـــريقة للعـــرض الشـــعبي المتمـــثل في الحلقة . إذ لم يبق أي معنى لدخول وخروج الممثلين . كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة . ولم تـــبق هـــناك كواليس . وكان يجري تغيير البدلات على مرأى من المتفرجين . وغالـــباً مـــا كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لشرب سيجارة دون أن يتعجـــب لذلـــك أحد . تطور أداء الممثلين على مر العروض في اتجاه الإيجـــاز. وكان ذلك يصل في بعض المرات إلى مستويات عالية من التجريد .

وأصبح العرض الفني بالغ الاختزال . والتغريب متعدد المستويات . وأما الكلمة " القول " فقد كانت في ازدياد إلى أن أصبحت هي المهيمنة )"[1].

وفي تونس والعراق جرى شيء مشابه . فقد حطم الكتاب أصول اللعبة التقليدية في بناء الدراما . وقدموا للمخرجين مادة أعانتهم على تقديم أكثر الأشكال العربية ابتعاداً عن تقليدية المسرح .

وكان مهرجان دمشق للفنون المسرحية الحاضن الرئيسي لكل هذه التجارب والأنواع التي جاءت من مختلف الأقطار العربية وتلاقت كلها في نقطة الخروج على الطريقة التقليدية .

لكن كل هذا التمرد على البناء التقليدي ركب أسلوبين أجنبيين هما : المنهج البريختي ومسرح العبث .

أما المنهج البريختي فقد كان الأوسعَ والأكبر والأطغى لأن الأساس الفكري له هو السعي لا إلى تفسير العالم بل إلى تغييره . وهذا التغيير هو جوهر المرحلة الثالثة كلها . وقد وجد العرب في منهج بريخت بغيتهم لأن (الأمور الباطلة عنده في هذا العالم كالحرب والاستغلال يمكن علاجها . وزمن الشفاء يمكن إدراكه )"[2].

أما مسرح العبث – وقد اندرج معه وتحته ما سُمي بالمسرح الطليعي – فكان أقل انتشاراً . والجانب المشترك بينه وبين المنهج البريختي هو سعي المنهجين إلى تحطيم أصول الدراما التقليدية . والذي دفع المسرحيين إلى هذا المنهج أن الطليعية في مجملها ( طريقة للاحتفال بموت البرجوازية ) والذي جعلها لا تمتد واسعاً في المسرح العربي أنها ( لا تستطيع أن تذهب أبعد من ذلك . فهي بطبيعتها العنيفة غير قادرة على حقن معارضتها بأية آمال جديدة في ارتقاءات جديدة في العالم . تريد الموت ، تريد أن تعبر عن رغبتها هذه ، وتريد أن يموت كل شيء معها )"[3] .

لقد اشترك المنهجان في الغضب من الواقع الاجتماعي . أما الأول فيفتح باب الأمل للتغير وهو الحلم العربي في هذه المرحلة . والثاني يغلق باب الأمل في التغيير وهو ما لم يقبله العرب .

---

[1] – ( عبد القادر علولة ) ص 14 – 15 .

[2] – ( مقالات نقدية ) تأليف رولان بارت – ص 64 :

[3] – المصدر السابق ص 79 .

لكن محصلة هذا الكلام أن المسرح العربي الذي أراد التخلص من التقليد لجأ إلى التقليد . وكل ما فعله أنه استفاد من مناهج ثارت وتمردت على تقليدية المسرح . فكأنهم عادوا إلى حيث بدؤوا . ووجدوا أنفسهم بعد كل محاولاتهم في استقلالية البناء الدرامي المنبثقة عن استقلاليتهم السياسية ، يعودون إلى أحضان الذي أرادوا الاستقلال عنه . وهذا هو السبب فيما قلناه من أن تقليد المسرح الأجنبي تضايق منه العرب بقدر ما لهثوا وراءه سعياً لتبنيه والتمكن منه .

ونحسب أن نبادر إلى القول إن معاركة تقليد المسرح الأجنبي للخروج منه بالعودة إليه هي التي جعلت المسرح العربي ( مؤصلاً ) . وذلك لأن قواعد المسرح لا تتغير . لكن الذي يتغير هو أشكال بلورتها بأساليب مختلفة في نصوص ينحو كل واحد منها نحواً خاصاً بصاحبه مهما بدا من تقيده بأساليب مدرسة أو اتجاه . وبهذا الشكل لا يوجد نصان مسرحيان متشابهان – دعك من تطابقهما – وإن تقيدا بقواعد الكلاسيكية أو الرومنسية أو الواقعية . وهذا الحكم هو الذي انطبق على ما فعله المسرحيون العرب في هذه المرحلة . فقد تمكنوا من معرفة قواعد المسرح الأساسية في بناء الشخصية وتطوير أشكال التصاعد الدرامي وإتقان الحبكة بمعناها العام لا بمعنى حبكة الدراما التقليدية . وركبوا منهجي بريخت والطليعية دون أن يقلدوهما على الإطلاق . بل كان لكل واحد منهم نكهته الخاصة وطريقته في بناء هيكل جديد خاص به إن اشترك مع غيره في بعض الملامح أو استفاد من أسلوب ما– والاستفادة جزء من الإبداع الإنساني – فإنه خرج من بين يديه متفرداً لا يشبه نصاً أجنبياً أو نصاً عربياً آخر . ودليل ذلك مجموعة النصوص المهمة التي كتبوها في هذه المرحلة . فإنك تستطيع ، إن شئت ، أن تحدد التأثيرات التي استقى منها كل كاتب نصه المسرحي . وتستطيع أن تتهمه بالتقليد ما شاءت لك معرفتك ومعرفته بالتراث الأجنبي . لكنك مضطر في نهاية المطاف وبعد كل الجهد المبذول في رد نصه إلى جذر غربي أن تعترف بأنه نص عربي شكلاً ومضموناً . وأن شخصياته مستمدة من البيئة العربية . ولا داعي للتذكير بأن مفردات الشخصية التي يبنيها الكاتب هي الفيصل الأول في انتماء الأسلوب إلى أرضه ، وأن بناء الحكاية متطابق مع مسارب التفكير للإنسان وتلذذه بسرد الحكايات . ومعروف أن الشكل الذي توضع فيه الحكاية هو الفيصل الثاني في أصالة وإبداع أي نص مسرحي . وهذا ما فعله الكتاب العرب .

وفـي حيـن كان الكاتب العربي يقدم إبداعه في مجال الكتابة ، كانت الفرق الممسرحية العربية ، كبيرها وصغيرها ، تقدم شوامخ المسرح العالمي . وقـد انتقـت مـنها النصوص التي تنصب في الأهداف الفكرية لهذه المرحلة . وكـان تقديمها مختلفاً تماماً عن تقديم النص الأجنبي في المرحلتين السابقتين . فلـم يقم المخرجون بالتمصير أو التشويم كما في المرحلة الأولى . ولم يقوموا بالـتحوير والـتعديل كمـا فـي المرحلة الثانية . بل كانوا أكثر أمانة مع هذه النصوص . فقدموها كما هي بأجوائها ومناخاتها ومدلولاتها التي انتقيت بسببها. وكـل مـا فعله المخرجون في تعاملهم مع هذه النصوص هو القيام بشيء من الإعـداد البسـيط لكـي يتناسـب النص مع طبيعة الخشبة المسرحية العربية وإمكانـياتها . وكـان هذاالـتقديم بهـذا الشكل جزءاً أساسياً من عملية تأصيل المسـرح العربـي . فالتأصـيل يقوم على تقديم النص المسرحي المتين بإهاب عربـي . ومن يقدم إهابه بقوة ، يستند إلى تقديم إهاب غيره بقوة . ولو رجعت إلى ما قدمته مسارح الأقطار العربية من النصوص الأجنبية في هذه المرحلة ، لوجـدت هـذه الأعمـال مـن عيون النشاط المسرحي العربي الذي وجد فيه الجمهـور بغيـته كما وجدها في النصوص العربية . وكان ذلك تكاملاً فذاً في ازدهـار هذه المرحلة . فهو إبداع ذاتي وانفتاح على ثقافة العالم . وليس هذان الأمران إلا وجهي العملة في ازدهار المسرح وقوة تأثيره والتفاف الناس حوله.

إن هذا كله يجعلنا نخلص إلى أن الكاتب العربي استطاع – لأول مرة منذ بداية المسرح العربي – أن يتقدم إلى التراث الإنساني بإضافات هامة بينها وبيـن المسرحيات الأجنبية من نقاط التشابه والاختلاف مثل ما يكون بين كتاب الكلاسـيكية القديمـة والكلاسـيكية والرومنسـية مثلاً . وهذه النقاط المتشابهة والمختلفة هي التي تطورت علىأساسها جميع الفنون والآداب التي تستقي ممن سبقها شيئاً ويضيف كل واحد من المبدعين إليها شيئاً . والقاعدة التي تقول ( لا جديـد تحـت الشمس ) تصبح صحيحة إذا أتبعناها بقولنا ( لكن كل أثر مبدَع جديد ) .

إن مـا أنـتجه الكتاب المسرحيون في قطر من أقطار العربية في هذه المـرحلة ، سـافر إلى عدد كبير من الأقطار العربية . فوجدت هذه النصوص المهاجـرة مـرة بعد مرة إقبالاً وتجاوباً وتفاعلاً في القطر المهاجر إليه مثل ما لقيـت في قطرها . وقد قدمت هذه النصوص في أقطارها مرات عديدة أيضاً . وهـذا يدل على أن هذه النصوص عالجت الموضوعات التي كانت تمثل الحلم

العربـي الطـامح إلـى التغيير بفعل ثوري أنجزه المواطنون العرب أو بفعل إصلاحي أراد العرب أن يطوروه إلى فعل ثوري .

وكمـا قـدم الكـتاب هذه النصوص القوية التي أسست لمسرح عربي مؤصل ، طوّعَ المخرجون والممثلون ما تعلموه في المعاهد الأجنبية أو المعاهد العربية التي تسير على المناهج الأجنبية – وما تزال معاهدنا المسرحية العربية تفعـل ذلـك – لتقديم فن عربي اكتسب الخبرة والعلم ليتحول إلى فن جماهيري يلامـس بالإيمـاءة والفعل والحركة عواطف المتفرج العربي . وقد فعلوا ذلك راضـين أو مرغميـن . لأن الجمهـور الذي كان يطلب من المسرح أن يلبي حاجـته إلـى التغيير والتحريض على التغيير ، حوّل العمل المسرحي من متعة فنية إلى قضية وطنية واجتماعية . وكان على الفن أن يلبي هذه الحاجة .

إن المدهـش فـي هـذه المرحلة أن المسرح ازدهر بهذا التوهج رغم ضـعف الإمكانـيات المتاحة لـه . فصالات العروض قليلة حتى في العواصم الكبـيرة . وأكثر المدن العربية كانت تخلو من مثل هذه الصالات أو تشكو من قلـة التجهيزات . يضاف إلى هذا أن عدد الدارسين لفن المسرح بشكل أكاديمي قلـيل جداً . وقد اعتمدت هذه الموجة في الدرجة الأولى على ( الهواة ) شأنها في ذلك شأن المرحلة الثانية . والهواية هنا بمعنى الوقوف على خشبة المسرح دون دراسـة تقنـياته ولاتعنـي نقـيض الاحتراف العملي المعاشي . وأرتال (الهواة ) هؤلاء كانت معلوماتهم العامة عن المسرح لا تتجاوز ما أتيح لهم من قـراءات إن كانـت كثـيرة فـلا تغني عن الدراسة المنهجية لأصول التمثيل والإخـراج . ومع ذلك فقد استطاع هؤلاء الهواة بالموهبة وبالاستجابة للجمهور أن يقدمـوا عروضـاً قويـة جعلت المسرح في حالة من الازدهار والتصاعد نتحسر عليها اليوم . والأهم من هذا أن المسرحيين – على اختلاف درجاتهم – تغلبوا على مصاعب النقص في وجود الصالات وتجهيزها . وانصبت اتجاهات المسـرح التجريبـي والاحتفالـي والبساط والسامر وغيرها من الأشكال التي تفجـرت عن حالة الازدهار هذه ، في تحويل هذا النقص إلى نقطة قوة تجاوب معهـا الجمهـور . ولعـل القارئ يسمح لي في هذا المجال أن أورد جانباً من تجـربة فرقتـنا المسرحية . فقد طفنا في أنحاء القطر العربي السوري .وقدمنا عروضنا في المدن والأرياف والتجمعات العمالية في أماكن عامة ليس فيها أية تجهـيزات مسـاعدة . فحوّلـنا هذه الأماكن إلى شكل منصة بدائية مثل تجميع الطـاولات إلى بعضها البعض . وكان معنا جهاز إضاءة صنعناه بيدنا ولم يكن

يــزيد عن ( مصابيح عادية ). وكان الجمهور يحتشد بالمئات في تجاوب مذهل يتلوه نقاش حار حاد لا ننجو منه بجلدنا إلا بشق النفس . ولو أتيح لك أن تسأل عــدداً مــن مسرحيي هذه المرحلة عما أتيح لهم من إمكانيات وتجهيزات لكان جوابهم مثل هذا الجواب .

إن الموجــة المســرحية في عصر من العصور أو في أمة من الأمم ، تحقــق معجزتها بنفسها . وتفتح لنفسها أبواب قدرتها لأنها بنت المجتمع المتغير المتفجر . وهذا حال المسرح العربي في موجته الثالثة الصاعقة .

## 5 - ما بعد المرحلة الثالثة

مــنذ منتصف ثمانينات القرن العشرين ، بدا واضحاً أن موجة المرحلة الثالثة قد استنفذت أغراضها وبدأت تنهار .

لقــد كُتِبــتْ نصوصـُــها . وابتكِرت أشكالُها . وعالجت موضوعاتها . فقالــت كلَّ ما وجب عليها أن تقوله وكلَّ ما تمخض عنه طموحها . فبدأت تفقد حيويــتها . فالجديد الحي صار قديماً باهتاً .والأسلوب الجميل الفاتن صار معاداً ممــلاً . وإذا بالأعمال المسرحية التي قدمت حتى نهاية العقد هذا تجرجر نفسها دون حــرارة . وأخذت الصالات تفرغ من المتفرجين . وأخذ التصفيق يخفت . والتأييد يتحول إلى صمت يتضمن شيئاً من الملل وشيئاً من الاستهانة .

لقد انحسرت الموجة ولا يمكن لشيء أن يعيد إليها سابق ألقها .

كانــت بداية الانحسار منذ أول الثمانينات . وانعكس ذلك مباشرة على مهرجان دمشق للفنون المسرحية الحاضن لهذه الموجة . فقد أخذ يتقطع ويغيب سنة أو أكثر بعد أن تلاحقت دوراته الأولى . وتحولت موضوعاته من ضرورة ( معالجــة أوضــاع الأمــة العربية في شتى نواحيها ) إلى ( دور الإعلام في المسرح وضرورة الإبداع في عمل الممثل ) . ثم توقف نهائياً عام 1986 .

وكــان المســرح العربي بحاجة إلى بداية جديدة بأساليب جديدة وأفكار جديــدة . فهــل اســتطاع أن يفعل ذلك ؟ وهل نسمي ذلك ، إن حدث ، موجة رابعة ؟

الجــواب نعم ولا . وتفسير هذا الجواب يضع يدنا على جوهر ما نراه الــيوم علــى ســاحة المسرح العربي . ويخرج بنا من ورطة التحسر على ما مضى لنتمتع بما يقدم لنا على خشبات المسارح .

والواقـــع العربــي نفسه هو الذي يعطينا هذا الجواب المتناقض . فمنذ منتصـف الثمانيـنات بـدأت الأمة العربية تدخل خانقاً ضيقاً انتهى بطموحاتها السابقة في التغيير وبناء المجتمع الجديد إلى التراجع والانهيار .

إن الحكومـات التـي جاءت بها الثورات الكبرى التي مخضت الواقع العربــي بيـن أول عقــد الخمسينات وأول عقد الستينات استقرت بعد أقل من عشـرين عاماً على أنظمة اقتصادية قلقة تأخذ من الرأسمالية أسوأ صفاتها دون حسناتها . وتأخذ من الاشتراكية حلماً فضفاضاً وتطبيقاً تبين أنه رديء .

إن المـرحلة الثالـثة التـي بدأت في بعض الأقطار العربية انعطافاً ، تحولـت إلى مرحلة إصلاح . والأقطار التي تقلقلت فيها أنظمتها دون أن تبلغ حـد الـثورة اسـتقرت أيضـاً على شكل من أشكال الإصلاح . وإذا بالأنظمة العربـية التي بدأت بعد الاستقلال بدايات مختلفة تنتهي إلى أوضاع متشابهة . وصار همُّ جميعها أن تتماسك أمام خصومها الداخليين والخارجيين ، وأن تسير بـبلدانها بأمان في عالم بدأت العولمة تغزوه دون رحمة ، وأن تحفظ شيئاً من كرامـتها الذاتية والوطنية والقومية بعد أن تفردت قوةٌ واحدة في السيطرة على العـالم بعد انهيار الاتحاد السوفياتي . وإذا بالطموحات العريضة السابقة تتحول إلـى محاولـة للتعايش مع الواقع والبقاء في عصر متزعزع . فما كان طموحاً نحـو الاشتراكية تحول إلى ما نسميه اليوم ( تحسين الوضع المعاشي ) . وبدلاً مـن الطمـوح إلى تحقيق الوحدة العربية وإلغاء التجزئة ، تحول إلى مانسميه (التضـامن العربي ) الذي يُثبت يوماً بعد يوم أنه غير متضامن . والدعوة إلى تحرير فلسطين صارت ( دعوة إلى السلام ) .

لقد انتهت الطموحات كلها إلى الفشل . وهو فشل عالمي قبل أن يكون فشـلاً عربياً . فالقرن العشرون الذي كان قرن الثورات في العالم وطامحاً إلى تحسـين أوضاع البشرية انتهى إلى حالة من اليأس والعجز كان الوطن العربي واحداً من مظاهرها .

هـذا الوضـع العربي الجديد أفرز مسرحه المعبر عنه . وهو مجموع العـروض المسرحية التي تملأ خشبات المسرح العربي . وهو مسرح مختلف تمام الاختلاف عن مسرح المرحلة الثالثة بل ومتناقض معها .

وقـبل أن نضـع يدنا على خصائص هذا المسرح يجب أن نقف عند بعض النقاط التي تشكل أساس الحركة المسرحية الجديدة .

أول هـذه النقاط أن البلدان العربية جميعاً كانت قد بدأت تهتم بالمسرح

فـي المرحلة الثالثة اهتماماً كبيراً . فبعد إنشاء مسارحها الرسمية ودعم فرقها أخذت تبني صالات العرض المسرحي في العواصم وفي المدن الكبيرة وأحياناً فـي المـدن الصـغيرة . وأخـذت تجهز هذه الصالات تجهيزاً حسناً باستيراد التقنيات التي لم تكن متوفرة في صالات العرض إلا بالحد الأدنى .

ثانـي هذه النقاط ازدياد عدد الممثلين خريجي المعاهد المسرحية زيادة كبيرة . فالأقطار العربية توسعت في معاهدها أثناء المرحلة الثالثة أو افتتحتها إن لـم يكـن لديها معاهد مسرحية من قبل . وسببُ ذلك اكتسابُ الممثل مكانةً مـرموقة في المرحلة الثالثة لم تكن له في المرحلة الثانية ، وتحوُّل المسرح من ( هوايـة ) إلـى ( مهنة ) . وهاهم خريجو المعاهد ينغلون في الأقطار العربية كالأزهـار البرية اليانعة . وترافقت زيادة عدد الممثلين بزيادة الثقافة المسرحية عـند عامـة الناس زيادة كبيرة بعد أن عملت المرحلة الثالثة في خلق جمهور مسـرحي واسـع يـتلهف إلى المسرح ويتلقف الثقافة المسرحية المرافقة له . وقامـت الصـحافة والمجـلات والإذاعات والتلفزيون بزيادة الفسحة الممنوحة للنشـاط المسرحي وثقافته . وإذا بالجمهور بعد عشرين عاماً يصبح في ثقافته المسرحية على درجة متساوية مع العاملين في المسرح .

ثالـثها أن عدد العروض المسرحية تضاعف عدة مرات عما كان عليه فـي المرحلة الثالثة . ففي العام الواحد يقدم كلُّ قطر عربي عدداً من العروض لم يكن يقدم مثله في سنوات . وليس المهم في هذا المجال زيادةَ عدد العروض فحسـب ، بل وفي نوعيتها الفنية . فهي اليوم شديدة الإتقان . وقد أُتيح لها من تجهـيزات الصـالات ومـن خبرة الممثلين والمخرجين ما تُعتبَر معه عروض المـرحلة الثالثة ساذجة ببساطتها وافتقارها إلى كثير من التقنيات الفنية التي لم تكـن متاحة لها . وفي حين كان ( الكلام ) هو المهم في العرض المسرحي ، صـار ( المنظور ) هو المهم . وفي حين كان الحوار هو الذي يلهب الجمهور كائـناً مـا كان الشكل الفني المرافق له ، صار الاقتصار على قوة الكلام أمراً مضـحكاً إن لـم يكن مصحوباً بالحيل الفنية وأفانين الديكور والإضاءة . لكنها تفتقر إلى الشموخ الذي تحلت به تلك العروض الفقيرة.

رابعهـا أن الموضـوعات الكبيرة خرجت من المسرح وحلت محلها موضوعات صغيرة حياتية وإنسانية . فلم تعد قضايا المجتمع والوطن والتغيير الاجتماعـي مـن هموم المسرح كما كانت من قبل . وصار التعرض لها أمراً مسـتغرباً يوصف بالمباشرة الكريهة في المسرح . ولم يعد العرض المسرحي

سياسياً معارضاً لائماً مهاجماً مناقشاً لأمور الحرب والوطن والهزيمة والنصر. ولم يعد نداءً إلى قلب المجتمعات واكتساح الفقر والظلم والقهر الاجتماعي . أي أن المسرح لم يعد دعوة إلى ( تغيير العالم في الحد الأعلى أو إلى تفسيره في الحد الأدنى ) بل صار همسة إنسانية خافتة قد يكون أعلى مدى تصل إليه أن تقول ، بكثير من الحياء ، إننا فاسدون .

من مجمل الملاحظات السابقة نصل إلى الملامح الرئيسية للمسرح العربي منذ بداية عقد تسعينات القرن العشرين . ويجب أن نقر منذ البداية أنها ملامح واضحة متماسكة قوية تخلق في المسرح العربي نوعاً جديداً متميزاً .

أول هذه الملامح غياب ( النص المسرحي ) . عربياً كان أم أجنبياً. ونقصد بالنص المسرحي الأثرَ الأدبي المبني على أصول الدراما حسب المدرسة التي ينتمي إليها ، والذي ينتقل من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة . والذي يمكن لأي مسرحي أن يقدمه . ومثل هذا النص كان عماد العروض المسرحية في المراحل الثلاث للمسرح العربي بالشكل الذي وصفناه في كل مرحلة . وحل محله في هذه الفترة نصوص ( مولّفة ) تصلح للعرض نفسه فقط. فإذا انتهى العرض لم تعد صالحة لغيره لأنها لا تهتم بالدراما ولا بعناصر الدراما . فهي نصوص المخرجين وليست نصوصاً كتبها كتاب مسرحيون . والمخرج يضع خطته الإخراجية واضعاً في اعتباره إمكانيات الخشبة التي يعمل عليها ، ثم ( يفصّل ) كلاماً مناسباً لهذه الخطة . أي أن النص يأتي تالياً وليس أولاً كما كان من قبل . ويكون توليف الكلام لا لغاية فكرية كما كان انتقاء النص من قبل ، بل يكون تحقيقاً للتقنية ولا قيمة لفكرة الكلام أو الهدف الفكري له .

حتى إذا تناول المخرج نصاً معروفاً فإنه يُجري عليه عملية التوليف هذه . وهي ليست تمصيراً أو تشويماً كما كان الحال في المرحلة الأولى . بل هو أقرب إلى أن يكون تمزيقاً وتشويهاً له . ولم يكن تحويراً أو تعديلاً كما كان الحال في المرحلة الثانية ، بل صار تقطيعاً لأوصال النص حتى يركّبَ ما بقي منه على قالب التقنيات المسرحية . وبذلك تناقض انتقاءُ النصوص في هذه الفترة مع انتقائها في المرحلة السابقة كما تناقض التعامل معها . ففي المرحلة الثالثة كان العرض ( يبرز النص ). أما في هذه الفترة فالعرض ( يبرز المخرج ) . وهذا هو الوجه الأول من وجوه غياب الأهداف الفكرية التي كانت للمرحلة الثالثة .

ثانـــي الملامـــح غياب الممثل بطلاً للعرض المسرحي . فعندما يكون الـــنص المسرحي بفكرته وأهدافه الاجتماعية التحريضية واحتلال الكلمة مكانة أولـــى فـــي العرض المسرحي ، يكون الممثل هو البطل الرئيسي لأنه الحامل للشخصية وأفكارها عبر التطور الدرامي الذي يشحذ الكاتبُ كل قواه لإبرازه . ولذلـــك قـــال بريخت كلمته المشهورة ( أضيئوا ثمرة أعمالنا ) . ولم يقصد من ذلك إلا أن يظهر الممثل في كامل قدراته التعبيرية التي تجعل المتفرج يتواصل مـــع العرض المسرحي بحرارة وحيوية . أما عندما يصبح الإخراج بديل النص والفكـــرة والموقف ، فإن (السينوغرافيا ) تصبح بطلاً في العرض المسرحي . ويتحول الممثل إلى أداة من أدوات السينوغرافيا . وهنا حدثت المفارقة المؤلمة. فعندما تطور فن التمثيل وازداد عدد الممثلين وتطورت قدراتهم ، هبطت قيمتهم فـــي العـــرض المســـرحي . وبهـــذا الشكل لم يعد مطلوباً منهم أن ( يمثلوا ) ويجســـدوا الشخصـــيات المبنـــية بناء دقيقاً ، بل صار مطلوباً منهم أن يظهروا (تكوينات الجسد ) الظاهرية . ولهذا كثرت في هذه الفترة الدراسات عن ( جسد الممثل ) وقدراته التعبيرية وليس عن شحنته الداخلية وقدراته التمثيلية .

هذان الملمحان جعلا العروض المسرحية عاجزة عن الانتقال من مكان إلـــى مكـــان إلا بصعوبة . فإن العرض المسرحي يُبنى ضمن مواصفات صالة معيـــنة بقدراتهـــا وفســـحتها . فلا يستطيع أن ينتقل إلا إلى مكان شبيه بالمكان الأول . فإذا نقص جزء من الشروط التقنية تزعزع العرض المسرحي . وذلك عكـــس ما جرى في المرحلة السابقة . فالانتقال كان سهلاً عليها . ولأن الممثل هو البطل فإنه لا يهتم بنقص المساعدات الفنية . ولأن الغاية تحريضية فكرية ، كـــان من هم الفرق المسرحية أن تبشر ببذا التغيير في كل مكان . أما في هذه الفـــترة فـــلا الهم الفكري يدفع العروض المسرحية إلى الانتقال ، ولا الشروط الفنية غير المتوفرة دائماً تشجع على الانتقال . وبذلك خسرت عروض المسرح العربي تطوافها الواسع في أرجاء قطرها . وقللت من فرص انتقالها إلى غيرها من الأقطار .

ثالث هذه الملامح قلة الجمهور .

لنتذكر أن المسرح العربي كان ومازال ( حاجة اجتماعية ) وليس (إرثاً ثقافـــياً ) . وعـــندما تنتفي هذه الحاجة ينصرف الجمهور ببساطة دون أن يعتبر نفسه خاسراً . وهذا ما حدث في نهاية كل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة . فقـــد كـــان الجمهور ينحسر بسرعة عن ارتياد المسرح بحيث كانت كل موجة

تعـود إلى بناء العلاقة من جديد مع الجمهور . ولأن المسرح في هذه الفترة لم يعـد يلبي حاجة اجتماعية فقد انصرف عنه الجمهور العريض الذي كان يتدافع لحضور العروض المسرحية في ذروة المراحل الثلاث السابقة . ولا يعني ذلك أن المسرح العربي اليوم بلا جمهور ، بل يعني تغير العلاقة معه .

فهو محدود العدد من ناحية أولى . ودليل ذلك أن العدد الذي يُقبل على العـروض المسرحية اليوم أقل بكثير من عدده بالأمس مع ازدياد السكان الكبير الذي حدث في السنوات الماضية في الوطن العربي .

وهو جمهور ثقافي من ناحية ثانية يعتبر المسرح ( كمالية فنية ) وليس جمهـوراً مطالباً بالتغيير الاجتماعي والسياسي . ومناقشاته تنصب على الناحية الجمالـية وليس على الأهداف الفكرية . وهو يتلقى العروض المسرحية بحالة مـن المراقـبة البعيدة وليس بحالة من التوحد اللاهب كما كان الحال من قبل . وهـذه العلاقة هي التي وصفناها في أول البحث بأنها شبيهة بطرفين واقفين في مواجهـة بعضهما البعض وبينهما لوح من الزجاج بفصل بينهما ويمنع اندلاع اللهيـب من طرف إلى آخر . ويمكن أن نوجز حالة المسرح العربي في النقاط التالية :

لقد تطور فن الأداء المسرحي لكن الكتابة تراجعت .

وتطور فن الإخراج لكنه من غير هدف فكري مشترك .

وتكاملت العروض المسرحية في أبهى حلة فنية لكنها شاحبة .

وتناقص الجمهور المسرحي لكنه مثقف واع يدفع العروض المسرحية إلى التطور والارتقاء .

* * *

هـذه الملامـح الـثلاث للمســرح العربي تجلت بأجلى مظاهرها في (المســرح التجريبــي ) الذي صار النوع الأبرز والأهم في الربع الأخير من القرن العشرين .

ويجـب أن نـبادر إلى القول إن المسرح التجريبي هذا يختلف اختلافاً كبـيراً ومناقضاً للمسرح التجريبي الذي كان في المرحلة الثالثة والذي لحقت به أشكال تأصيل المسرح العربي . فالمسرح التجريبي في تلك المرحلة كان يقصد إلـى ابـتكار أشكال عربية تمتن العلاقة بينها وبين أوسع شرائح الجمهور بغية التشـارك معه في عملية التغيير . أما المسرح التجريبي الحديث فينصب على

الجانب الفني فقط . ولا شأن له بأية أهداف فكرية أو اجتماعية "[1].

وهــذا المسرح التجريبي ليس عربياً كما أنه لا ينتمي إلى أي بلد . فقد ولــد فــي العالم دفعة واحدة مع بداية عقد تسعينات القرن العشرين بخصائص متشــابهة تمــثل الملامحُ الثلاث التي ذكرناها أبرزَ عناصرها . وهذا المسرح العالمــي الـنزعة كان نتيجة منطقية لما جرى في القرن العشرين . فهذا القرن كــان عصــر الثورات الاجتماعية والسياسية التي حاولت الدفاع عن الإنسان . لكــن جميع ثوراته انتهت إلى الفشل كما انتهت الثورات العربية . وقد عصف الــيأس بالبشــرية في نهاية القرن العشرين كما عصف بها الأمل من أوله إلى ماقــبل نهايــته . وكــان المسرح التجريبي هو المعبر الحقيقي عن حالة اليأس الإنســاني العام . فهو يصور عزلة الإنسان ويأسه وعجزه . ولأنه يائس عاجز فقــد حطــم أساليب المسرح القديمة بما يشبه الاحتجاج المرير عليها . وخرج بالمسرح التجريبي الذي يعلن احتجاجه بوصف العجز الإنساني.

ولأن المســرح التجريبــي عالمــي مــتمردٌ على المسرح القديم معلنٌ للإفــلاس الفكري للبشرية ومصورٌ للهيولى التي تسبح فيها المجتمعات البشرية المطحونــة تحــت وطــأة العولمة الشرسة المدمرة للقلب الإنساني ، فقد أفلت وصــفه مــن بين أيدي الدارسين والنقاد رغم كل ما كتب عنه . ويمكن تعريفه بشــكل عام بأنه ( بحث عن وسائل فنية جديدة تغاير الوسائل الفنية السائدة بغية تقديــم رؤيــة جديــدة للعالم ) . ومن هذا التعريف ندرك سبب تدمير المسرح التجريبــي الحديــث للنصوص المسرحية ، وتدمير الأداء المعروف للممثل ، وتدمير العلاقة الواسعة مع الجمهور ، والاستعاضة عن الفكرة بالسينوغرافيا ، والاستهانة بالكلمة من أجل المنظور .

ولــن نخوض في المسرح التجريبي وخصائصه . ولكننا نشير إلى أنه لــم يكن ممكناً أن يولد في الوطن العربي في لحظة ولادته في العالم لو لم يكن المسرح العربي ، بعد مائة وخمسين عاماً على ولادته ، قد امتلك القوة والخبرة والعــراقة . فالمســرح التجريبي الحديث وريث جميع محاولات التجريب التي عرفها العالم في القرن العشرين والمتمرد عليها .

لقــد عرف التجريب في القرن العشرين أعلاماً ينتسبون إلى بلدانهم . فــنقول تجريب مايرخولد الروسي ، وتجريب غروتوفسكي البولوني ، وتجريب

---

[1] - وضعنا كتاباً خاصاً عن هذا المسرح بعنوان ( المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً ) وصدر عن مهرجان القاهرة الدولي في دورته العاشرة عام 1998 .

فــلان الألمانـــي وفلان الفرنسي . أما المسرح التجريبي الحديث فلا أعلام فيه وإن كـــان فيه مبدعون قدموا عروضاً فائقة الجمال . وسبب ذلك أن الإبداع في التجريـــب الحديـــث يقــوم على استكمال الكمال الفني في استخدام الموروثات التجريبيـــية ولـــيس فـــي ابـــتكارها . ولـــو لم يكن العرب قد تمثلوا وهضموا واســـتوعبوا هـــذه الموروثات من تراث المسرح في العالم ، لما استطاعوا أن يكونـــوا في درجة متساوية مع التجريب في العالم . ولم يكن بالإمكان أن تكون القاهرة موطناً حاضناً لهذا التجريب العالمي . ولم يكن ممكناً أن تفوز العروض المسرحية العربية بالجوائز في هذا المهرجان .

إن المسرح العربي اليوم قوي قادر في صيغته التي وصل إليها . وهو قـــادر أن يتحول ، لأول مرة في تاريخه ، من كونه حاجة يدفع إليها المجتمع ، إلى موروث ثقافي يصبح هاماً بذاته دون أن يرتبط بمواقف فكرية . ولكن هذه المرتبة لم يبلغ منها إلا بداياتها . وإذا اقتصرت هذه الحالة الثقافية على فئة من الجمهور محدودة ، فإن الزمن كفيل بتوسيع هذه الدائرة .

* * *

**ونعـــود إلى الشق الأول من سؤالنا . هل حقق المسرح العربي لنفسه بداية جديدة منذ بداية عقد تسعينات القرن العشرين ؟**

والجواب : نعم .

فـــإن ما قدمناه من وصف لهذه الفترة يُظهر أنه سار في طريق جديدة تختلف عن المرحلة الثالثة اختلافاً كبيراً . ويجب ألا نقارن بينهما إلا على سبيل الوصـــف والتأريخ لا على سبيل الأفضلية . فالمسرح الحالي هو ابن الظروف الحالية . وإذا لم نجد فيه ما وجدنا في المراحل الثلاث السابقة عليه من التعبير عـــن الطموحـــات العربية الكبيرة ، فلأن طموحات الأمة العربية اليوم تطامنت وتضاءلت . وإذا لم نجد فيه التحريض على التغيير فلأن الأمة العربية نفسها لم تعـــد قادرة على التغيير أو راغبة فيه . وهي تمر في حالة من الانهيار النفسي تجعلهـــا تتشبث بالبقاء أكثر مما تسعى نحو التطور . ولهذا كان مسرحها اليوم دالاً علـــى وضـــعها . ففـــيه من إتقان الفن وبراعة الأداء والتمكن من صناعة المســـرح مـــا ينبئ أن ما فعلته في القرن ونصف القرن من عصر النهضة قد تـــرك آثـــاره علـــى الأمة العربية من التقدم في ميدان العلم والثقافة . وفي هذا المسرح ما فيه من الخذلان واليأس ما ينبئ عما هي عليه من العجز عن وضع علمها وثقافتها موضع النهوض بها من وهدة التراجع ولا أقول التخلف . فالأمة

العربية اليوم – كمسرحها – ليست متخلفة . وآن أن نمحو كلمة ( التخلف ) من المصطلحات التي نصف بها أمتنا . فالتراجع يطلب التقدم . أما التخلف فيطلب إعـــادة التثقيف وهذا ما فعله العرب في بداية عصر النهضة . ونحن بحاجة إلى تفعـــيل ثقافتـــنا المعطلـــة . وهذا ما يجب أن نفعله بعد قرن ونصف من بداية النهضة لا أن نعود إلى العمل وفق بداياتها .

**ونعـــود أيضـــاً إلـــى الشق الثاني من سؤالنا : هل يمكن تسمية حالة المسرح العربي اليوم بأنه مرحلة رابعة ؟**

الجواب : لا .

فالمرحلة عبارة عن موجة صاعدة تخلق تراثاً مسرحياً يضاف إلى ما ســبقه . ويكـــون هذا التراث ذا ملامح خاصة تميزه عما سبقه وتنعطف بالفن والأدب . وحالـــة الهبوط والتراجع العربية اليوم لا تتيح خلق مثل هذا التراث . و المسرح فيها اليوم نوع من النشاط الفني العادي الذي يكون بين موجة وموجة ولـــيس مـــتفرداً بنفســـه . وهو جزء عادي من المسرح العالمي الذي لا يشكل انعطافـــاً صـــاعداً بـــل يعتـــبر استمراراً شحيحاً هابطاً لمسرح منتصف القرن العشرين الصاعد .

لكـــن المفـــردات الفنية المتطورة التي حازها وامتلكها بجدارة في هذه الفـــترة ، ستكون العناصر الأولى من المرحلة الرابعة حينما تعود الأمة العربية إلـــى انعطـــاف جديـــد . فسوف يضعها المسرحيون يومذاك في خدمة الصعود الاجتماعي .

■■■



## خاتمـــة

# المسـرح الـذي كـتـبـنــاه
# مـوقـعـه ومـصـيـره

بدأ القرن العشرون مبشراً بتغيرات في العالم ضارية . وانتهى مباشراً تغـيرات في العالم أشد ضراوة . وبين البداية والنهاية ، غنت البشرية أحلامَها أدبـاً عالمـياً كان لنا – نحن العرب – نصيب فيه كبير . وكان للمسرح الذي كتبـناه في هذا النصيب دور فعال جعل الأمة العربية تقف موقف المساواة بين شـعوب العـالم في الهتاف للحرية أرعدت به وقرعت أبواب التراث الإنساني لـتدخل إلـيه . ويمكن اليوم أن نعيد النظرَ في الأدب الذي كتبناه ، وفي حصة المسرح من هذا الأدب .

* * *

لقـد تميز هذا القرن بأنه عصر الصراع بين الامبريالية والاشتراكية ، أو بين ما هو شر وكل ما هو خير .

فالإمبريالـية دفعت الكرة الأرضية إلى حربين عالميتَين حتى منتصف القـرن . وأوقفـتها على شفا حرب نووية حتى نهايته وبداية القرن الذي يليه . وحملـت الاستعمارَ والاستغلالَ إلى أجزاء كثيرة من الكرة الأرضية . وابتلت شـعوباً بالقهـر والاستعباد . ونهبت من البر والبحر خيرات مادية ومعنوية . فكـان الصـراع معهـا مزيجاً من الدعوة إلى السلام ، ومن الحرب في سبيل الحرية والكرامة ولقمة العيش .

وقد انصب كل الأدب في هذا القرن في هذا الصراع في معناه الواسع. فلم يكن في محصلته إلا دعوة إلى الحق والخير والجمال . ولئن كان الأدب في كـل عصوره يدعو إلى هذا الثالوث المقدس ، فإنه في هذا القرن اتشح بالسواد والدمـوع عبر خطوط التماس بين خندقين واضحي المعالم انقسم معهما البشر والأرض والفلسفات إلى قسمين متصارعين .

وإن مـراجعة سـريعة لأدب هـذا القرن تؤكد هذا القول . إذ لم تكن التعبيرية والسريالية والواقعية النقدية إلا احتجاجاً صارخاً على الحرب العالمية الأولى وعلى سيطرة الامبريالية العالمية . ولم يكن التجريب في المسرح –وإن انصـب فـي أشكال الأداء ومظاهره – إلا جزءاً من هذا الاحتجاج . ولم تكن الواقعـية الاشـتراكية إلا دفاعـاً عـن نظام اجتماعي حلم به كل المسحوقين

والمظلومين . ولم يكن الشعر الحديث في شتى بقاع الأرض إلا ثورة وتمرداً على ما هو قائم وانعتاقاً إلى الحرية وتعبيراً عن الرغبة في التحرر . وارتبطت كل الاتجاهات الجديدة في الأدب بالنقمة على الشر والدعوة إلى الخير . فلم يكن مسرح برودواي في أمريكا ومسرح الغضب والقسوة في إنكلترا ومسرح العبث في فرنسا إلا صرخة على استعباد رأس المال للإنسان . ولم تكن البريختية إلا دفاعاً مستميتاً عن الاشتراكية تلقفتها شعوب الأرض وأعلنت بها رفضها للشر وإصرارها على الخير . وجاءت الرواية في كل بقاع الأرض - بمختلف اتجاهاتها وأساليب بنائها - تدور حول موضوع لا يتغير هو وضع الإنسان على خارطة الأرض المتمزقة بين حدَّي الظلم والظالم . وظل الأدب السوفياتي، طوال سبعين عاماً ، يتغنى بالاشتراكية التي اعتبرتها نصف الكرة الأرضية انتصاراً عظيماً لها . وأنتج أبناء المنظومة الاشتراكية أدباً هاماً ترك آثاره على الأدب العالمي . وكتب جميع الاشتراكيين في العالم - وما كان أكثرهم - أدباً هاجموا به ما هو كائن استشرافاً لما يحلمون أن يكون . وإذا كان أدب القرن العشرين قد اتخذ في كثير من مواقعه ومدارسه دروباً غير هذه الدرب الصارمة من الصراع ، فإنه تأثر بها وانصب فيها .

ولم يكن الأدب العربي في هذا القرن إلا جزءاً من أدبه . وكان في مجمله دفاعاً عن الحق والخير والجمال ، ودعوة إلى الحرية وجهاداً في سبيل التحرر . وإن مراجعة سريعة للشعر العربي ومعاركه طوال هذا القرن تكفي للدلالة على صحة ما ذكرناه . فقد كان حرباً ضارية على الاستعمار والتشتت القومي والجوع والظلم بقدر ما كان نشيداً للحب وإنسانية الإنسان . وسواء كان الشعر العربي كلاسيكياً أم حديثاً فقد حمل هماً وطنياً قومياً وسياسياً . وكان الشعر الحديث تجديداً هائلاً في البنيان الفكري والسياسي والاقتصادي للأمة العربية . ولم تكن معاركه في الحداثة والتحديث إلا تجديداً مستمراً لأساليبه ومضامينه دفاعاً عن تجديد حياة الأمة وخروجاً بها عن سبل الركود إلى جادة التطور . وسواء كنت مع الشعر التقليدي أم مع الشعر الحديث ، وسواء كنت مع قصيدة النثر أم خصماً لها ، وسواء اعترفت بالحداثة أم استهجنتها ، فإنك مضطر أن تحني هامتك اعترافاً بشرف المعركة التي خاضها الشعر ضد كل ما هو شر .

وإذا كان المسرح عند العرب حديث النشأة ، فإنه - منذ بداياته في القرن التاسع عشر وعند أولى خطواته المكينة في القرن العشرين - كان وجهاً

مـن وجـوه الحرب والسياسة والنضال . فقد حمل على الاستعمار في النصف الأول مـنه . ودافع عن الاشتراكية في نصفه الثاني . وارتبط ، بوثاق لا فكاك مـنه ، بالسياسـة وأقانينها حتى كان في بعض وجوهه مسرحاً سياسياً . وفي بعـض وجوهه الأخرى واقعياً يغوص في هموم الوطن والمجتمع . ولم يكن ما قدمناه من أبحاث في هذا الكتاب إلا جلاء لمواقفه هذه .

وإذا كان النشاط المسرحي بما يصحبه من فعل اجتماعي وتأثير جمعي يـزول مـع انطـواء العروض المسرحية ومع مجيء أجيال جديدة ، فقد أنتج النشـاط المسرحي العربي عدداً من النصوص القوية التي دخلت خزانة التراث الأدبي العربي . وكان ممكناً لها أن تدخل خزانة الأدب العالمي لو كان العرب يمتلكون الجيوش الكبيرة والأساطيل التي تجوب المحيطات . ولا يستغربنَّ أحدٌ هـذا القول . ولا يعتبرنه نوعاً من العزة القومية مع أنه لا ضير من الاعتزاز بالقومـية . فإن شواهد التاريخ تدلنا على أن الأدب العظيم لكل أمة من الأمم ، يـبقى في خزانتها وحدها إذا لم يكن وراءه دول قوية تملك الجيوش والأساطيل فـتحمله إلـى أنحاء المعمورة وتخرجه من حدود بلاده إلى آفاق العالم . وهل أصـبح شكسـبير وموليير وتينيسي ويليامز وفيكتور هيجو والعديد من الكتاب العظام أعلاماً في التراث العالمي والإنساني لولا الدول القوية التي تقف وراءهم وتنشرهم بقوة الجيوش والاقتصاد والأساطيل ؟ ألم تدفع أمم هؤلاء العظام كثيراً مـن الجهد والمال لتعميمهم على البشرية ؟ ولو كان العرب يحتلون مكانة القوة في العالم ، لوجدت نصوص كتّابهم المسرحيين في القرن العشرين وشعراءَهم وروائييهم ، يحتلون هذه المكانة العالمية .

وعلـى الرغم من أن الرواية والقصة القصيرة حاولتا تصوير المجتمع والحـياة بعيداً عن هذه المعركة المباشرة التي خاضها الشعر والمسرح ، فإنهما – فـي المآل – انصبتا في خضم هذه المعركة الاجتماعية والسياسية . والتقطتا من صفحات الحياة ما التقطه الشعر والمسرح .

وكـل هـذه الفـنون – بالنقد الذي كتب حولها – انصب في المعركة القاسية بين الامبريالية التي تحمل معنى واحداً هو الاستبداد والاستغلال ، وبين الاشـتراكية التـي تحمـل معاني واسعة وأشكالاً كثيرة . مثلهما في ذلك مثل (القتل) و ( الفرح ) . فللقتل شكل واحد هو القضاء على الحياة . وللفرح أشكال مـن الاحتفال متنوعة . وسواء كان الأديب العربي من دعاة الاشتراكية أم من خصـومها – وهو ليس خصم الخير – فإن أدبه كان ينحو نحوها ويتأثر بها .

فهو إما مدافع عن الاشتراكية أم مستنكر لها . وهو في كلا الحالين غائص في بحرانها .

* * *

لكن السنوات الأخيرة غيرت كل هذه المعالم التي سادت القرن العشرين في السياسة والأدب . وقلبت كل الموازين التي رسخت عليها الكرة الأرضية طوال تسعين عاماً من هذا القرن . فقد فتح الناس عيونهم فجأة وإذا بالكثير مما اعتنقوه ودافعوا عنه يبدو شديد التغير أو كثير التفاهة . وإذا بالمعركة الرئيسية التي بُني على حوافيها الأدب والدول والسياسات – وهي المعركة بين الاشتراكية والامبريالية – تتحل إلى شيء هلامي معدوم الملامح . وإذا بكل الذين دافعوا عن الاشتراكية وحقوق الإنسان والحرية والعدالة يرتدون خاسرين كأنهم بذلوا ما فعلوه لشيء هو للخسران ينتمي . وكأن كل أناشيد الحرية التي بُحَّت أصواتهم فيها تلاشت في الهواء . وإذا كان لا بد للبشرية أن تغني للحق والخير والجمال ، فإن عليها أن تغير اليوم مزاميرها وأدواتها وموضوعاتها ، وأن تسير في دروب غير التي سارت عليها .

وإذن ، فإن البشرية اليوم تقف أمام ما كتبته من الأدب في القرن العشرين موقف المتسائل عن أهمية وقيمة وصحة وصلاحية ما كتبت . فهل تستطيع اليوم أن تحترم ما كتبت من شعر ومسرح ورواية تجاوبت به أركان الأرض ، أم أن عليها أن تلقيه في مستنقع النسيان ؟

إن مراجعة سريعة أيضاً لهذا الأدب تجعلنا نستخلص نتائج جديدة قد تكون هذه الخاتمة الصغيرة لما خضنا فيه من مراجعة للمسرح العربي محاولةً أولى في الوصول إلى هذه النتائج . وتتلخص هذه النتائج في السؤال التالي : إذا كان أدب القرن العشرين قد خاض معركة إلى بوار فهل هو من البوار ؟

إن الأدب السوفياتي العظيم الشامخ يبدو اليوم كأنه لم يكن . وهو يتحدث عن مجتمع ثبت أنه غير صحيح . ولو حاولت أن تقرأ اليوم روايات جنكيز آيتماتوف وقسطنطين سيمونوف وغيرهما من عمالقة الرواية السوفياتية، فسوف تجدها تتحدث وتصف وتدافع عن مجتمع باد وانتهى . وكل المسرح السوفياتي العظيم انتهى إلى النهاية ذاتها . ومسرح بريخت العظيم تجاوزته تغيرات العصر فلم يعد بالإمكان أن تجد فيه ما كنت تجد فيه . ولو حاولت تقليد البريختية على المسرح اليوم فسوف تبدو مضحكاً دون أن تكون كوميدياً . حتى مسرح العبث الذي كان في بعض وجوهه تسفيهاً للبريختية وانشغالاً بأمور أكثر

عمومية وشمولية ، يبدو اليوم قليل الأهمية . وكل مسرح الغضب الإنكليزي لن يدفعك إلى الغضب . ومسرح القسوة اليوم يبدو رخواً . ومسرح الواقعية الأميريكية يبدو مملاً سقيماً . فهل يبدو انجراف " بلانش " نحو الدعارة ، مثلاً، في مسرحية تينيسي ويليامز ( عربة اسمها الرغبة ) أمراً مهماً في حين تسقط أكثر المجتمعات في مستنقع دعارة الهزائم والجوع ؟

إن كل المسرح العالمي الذي تماوجت حوله البشرية في القرن العشرين واشتجرت حوله بالتأييد أو الشجب ، والذي تناقلته خشبات المسارح في اهتمام بالغ واحتفال مهيب ، يبدو اليوم قليل الأهمية ثورياً كان أم واقعياً أم ملحمياً أم عبثياً . وصار ذا موضوعات بالية تشيح البشرية عنه وجهها واهتمامها فلا يحرك فيها إلا السخرية . ولا يدعوها إلا إلى الملل .

* * *

وأعتقد أن هذا الحكم على الأدب العالمي يصح على الأدب العربي -ومنه المسرح - في القرن العشرين . بل قد يكون أكثر صدقاً وصحة على الأدب العربي منه على الأدب في كثير من بقاع الأرض . وقد يكون أصحَّ وأصدقَ على أدب النصف الثاني من القرن . وذلك لأن الأمة العربية كانت من أكثر الشعوب انغماراً في الصراع الذي دار بين الإمبريالية والاشتراكية . وكلما كانت تزداد تفتحاً ووعياً ، كانت الإمبريالية تزداد عداء لها . وكلما كانت تحقق انتصاراً في موقع من مواقعها كان الهجوم عليها يشتد ويعنف . وقد كان ذلك الاشتداد والعنف في النصف الثاني من القرن أبلغ وأضرى منه في نصفه الأول . ولذلك كان أدبها شديد الانغماس في هذا الموقع . وكان المسرح أكثر أنواع الأدب استغراقاً في ضراوة العداوة لها كما بينا فيما سلف من البحث . وقد دفعه إلى بليغ الحرب وشديد الخصام شيئان . فهو - أولاً - قائم على الصراع . وكلما اشتد الصراع فيه ازداد شموخاً وعلواً في كعبة الأدب . وقد وجد في هذه العداوة للإمبريالية مادة حريفة للصراع . فامتطاها نافذاً منها إلى كل عيوب المجتمعات العربية . وهو ثانياً مدفوع إلى هذه الضراوة في الصراع بضغط جمهوره الذي كان يتقد حماسة في حربه لها .

إن انغمار الأدب العربي في الصراع مع الإمبريالية ومع كل ماهو شر وبيل على الإنسان ، جعل خروجه من حومة الحياة بعدما تغيرت ركائز الأرض أسرع وأبين . وكان خروج المسرح من لهيب الصراع إلى برود الموت أفجع وأوضح . فمن التفاف الناس الشديد حوله إلى الانفضاض المؤلم

عنه . فلا غرابة إذا أصيب الكتاب المسرحيون بالذهول . فبالأمس كانوا أعلاماً فــي الحــياة الثقافية والاجتماعية . وبالأمس كانوا نجوماً تعج بإنتاجهم خشبات المســارح فــي مشــارق الخشبات العربية ومغاربها . وإذا بهم اليوم منسيّون يُذكــرون - وأكــثرهم أحــياء _ كما يُذكر أثرٌ باد وانقضى . وبينما كان النقد الأدبــي والمســرحي يجد في نصوصهم مادة ثرية للبحث واستخلاص القواعد والتقسيم إلى اتجاهات ومدارس ، صار النقد الأدبي والمسرحي يجد إنتاجهم أدباً مشكوكاً بقيمته .

هــذه الحالــة التي وصل إليها الأدب العربي والأدب المسرحي على الخصوص ، تجعلنا نسأل أنفسنا : ماذا يجب أن نعمل ؟ وإلى أي اتّجاه نمضي؟

إن الدفــاع عن كرامة الإنسان وعن الحق والخير والجمال هي الروح التي كانت تسري في أعطاف الأدب منذ فجر البشرية حتى اليوم . وسوف تظل تجــري فــي أعطافه حتى يقضي الله في هذا الكون أمراً كان مفعولاً . وسواء وجــدتَ تطبــيق ذلك في الاشتراكية التي مازال حلمَ الكثيرين من العرب ، أم وجــدتَ تطبيق ذلك في منهج آخر ، فإنك لن تخرج عن الحلم بالعدالة كائناً ما كــان الــدرب التي تسلكها لتصل إلى ما تحلم . لكن ملامح الاشتراكية الجديدة التــي تــراها خيراً ، أو أي درب أخرى تراها خيراً ، قد تغيرت . وإن السبل إليها اختلفت . فلن يعاد غداً ما جرى بالأمس . وقد تكذب على نفسك فترى أن الإمبريالــية هي السبب في إسقاط الاشتراكية . وقد تغالط نفسك فتردُّ سقوطَها إلــى نخرها الذاتي وفسادها الداخلي . وقد تتوازن مع نفسك فترد سقوطها إلى الأمريــن معــاً . لكنك في كل الأحوال مضطر إلى التفتيش عن أسلوب جديد لتحقيق أحلام وطنك . وذلك يعني التفتيش عن أدب جديد بأساليب جديدة . وعن مســرح جديد يفكك المسرح العربي الذي مضى إلى عناصره الأولية ، ليصوغ مــنها نوعــاً جديداً مختلفاً عنه في البناء والأشكال ، ومتفقاً معه في نقاء الحلم وصفاء الأمل . ولولا الحلم والأمل لما كان أدب على ظهر الأرض ولما أطلق الأدباء أغانيهم .

أما ما كتبه أدباؤنا في القرن العشرين في أنواعه المتعددة فيمكن القول إنه خــرج مــن خزانة الأدب إلى متحف التاريخ الأدبي . وأرجو أن نملك الجرأة لنقول هذا .

وسواء اعترفنا بهذا أم لم نعترف ، فإن الشعر العربي ، تقليدياً كان أم حديــثاً، لــم يعد قادراً على العيش بين أيدي القراء . ولنضرب على ذلك مثلاً

بقصـــائد أحمد شوقي الشامخة في الثورات العربية . فقد كانت بالأمس القريب جـزءاً مــن حياتــنا الثقافية نتمثلها على سبيل التعايش والتفاعل . لكنها اليوم -ويستحسن أن نعيد قراءتها لنتأكد من ذلك - صارت شيئاً للاستذكار لا للتمثل . وصـــارت أقــرب إلى الحادث التاريخي منها إلى الحدث القومي والسياسي . والخطـأ لــيس فــيها . فهي ماتزال على شموخها . لكن المتلقين لها انسحقت نفوســهم فــلا يجدون فيها إلا عنجهية بادت الإحساس معها بحرارتها . والشعر الحديــث الذي ارتبط أشد الارتباط بالهموم الوطنية والسياسية صار اليوم خارج دائرة الاهتمام الوطني والثقافي . ولو قدر لك ، مثلاً، أن تراجع قصيدة الشاعر السوري المرحوم محمد عمران ( بغداد ) وتستعيد منها قوله :

**ليت لي غيرُ صوتٍ ينادي**

**في السيوف الصديئة تحت غمد بلادي :**

**( نبهتهم مثل عوالي الرماح**

**إلى الوغى قبل نموم الصباح**

**فوارس نالوا المنى بالقنا**

**وصافحوا ... )**

**لكنهم فوارس من خشب .**

**فوارس الهواء .**

لما وجدت في هذا المقطع حرارة أو صدى في النفس مع أن هذه القصيدة هــزت ضــمائر الناس منذ ثلاثين عاماً . وبمثل هذا البرود تقرأ اليوم شوامخ الشعر الحديث الملتهب الذي كان .

أمــا المســرح العربــي ، فــلا أحد يستطيع أن ينكر انطواء أعلامه وخــروجه مــن حومــة الحياة . ولا شك أن الكثير من نصوصه كانت شامخة هــزت أركــان الدراما وأثارت مشاعر الناس . وهي ، فوق هذا كله ، إضافة حقيقــية للــتراث الإنساني . ودعوني أذكر بعض أعلام المسرح العربي على ســبيل التذكــير مــن ناحية ، ولأني أجد في ذكرهم حلاوة لذيذة وأحس نحوهم باحترام شديد . فمنهم توفيق الحكيم ومحمود تيمور في مصر النصف الأول من القرن العشرين . ومنهم مراد السباعي وخليل الهنداوي في سورية في المرحلة نفســها . ومنهم في مصر نعمان عاشور الذي يدين المسرح الواقعي في الوطن العربــي له بالفضــل العمــيم . وألفريد فرج ومحمود دياب وميخائيل رومان

ونجيب سرور وغيرهم ممن إن لم نذكرهم فإن لهم الحلاوة كلها والاحترام كله. ومـــنهم في سورية حسيب كيالي ووليد إخلاصي وعلي عقلة عرسان وسعد الله ونـــوس وريـــاض عصمت وممدوح عدوان وغيرهم ممن إن غفلنا عن ذكرهم فإنهم النتاج الثمين في المسرح العربي . ومنهم سعيد تقي الدين وعصام محفوظ وغـــيرهما مـــن لبـــنان الـــريادة في المسرح العربي . ومنهم عز الدين المدني التونســـي المجـــدد وعـــبد الكـــريم برشيد الاحتفالي المغربي مع الطيب العلج الطريف الأليف .

لكـــنك إذا حاولـــت تقديـــم نصـــوص هؤلاء الكبار اليوم فسوف يلقاك المـــتفرجون بالسخرية وعدم المبالاة لسبب بسيط جداً هو أن ماقالته مسرحيات هؤلاء من دفاع عن الكرامة وعن الإنسان يبدو اليوم متخلفاً وغريباً وبالياً .

بعـــد هذا كله . ورغم هذا كله . يجدر بنا أن نتوقف قليلاً ونحن نطلق هـــذا الحكـــم بمغـــادرة الأدب الـــذي كتبه العرب لميدان الحياة . فلئن صح أن التغـــيرات الهائلة ذهبت به فإنها لم تستطع أن تجعله يموت أو يندثر . وإذا بدا الـــيوم مـــتخلفاً وبعيداً عن دائرة الاهتمام ، فإنه جزء من المعركة البشرية في ســـبيل الحق والخير والجمال . وكل أدب خاض هذه المعركة ظل أدباً حياً إن كـــان جمـــيلاً أصيلاً . وإذا كانت الاشتراكية اليوم ، أو ما في سياقها من أفكار الدفاع عن الإنسان ، مهزومة جريحة فإنها ومعها كل ما يدافع عن الإنسان ، لا بـــد مضـــمّدة جراحها وعائدة إلى الميدان لتدافع من جديد عن كل ما هو جميل وخـــيِّر . وعند ذاك يعود إلى الحياة الكنز الذي أنجزه الأدب العربي في القرن العشرين . وسوف يجد الناس في المسرحيات العربية التي كتبها هؤلاء جوهرة تتلألأ على خشبات المسارح

■■■

## مصادر البحث

### الأجنبية

1 - الـف عـام وعـام على المسرح العربي تأليف ألكساندروفنا بوتيتسيفا - ترجمة توفيق المؤذن - إصدار دار الفارابي - بيروت - 1981

2 - فـن المسرحية تأليف : فرد ب ميليت وجيرالد بنتلي ، ترجمة صدقي حطاب - أصدار دار الثقافة - بيروت 1966

3 - المأساة الحديثة ، تأليف ريموند ويليامز - ترجمة سميرة بريك - إصدار وزارة الثقافة - دمشق - 1985

4 - المســرح فـي ثلاثـة آلاف عام، تأليف شلدون تشيني - ترجمة حنا عبود - إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية - وزارة الثقافة - دمشق - 1998

5- مقالات نقدية في المسرح، تأليف : رولان بارت - ترجمة سهى بشور - إصدار وزارة الثقافة - دمشق - 1987

### العربية

1- ازدهـار وسقوط المسرح المصري ، تأليف : فاروق عبد القادر - إصدار اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1987

2 - سـبعون عامـاً مـن المسرح في اليمن، تأليف : سعيد عولقي - إصدار وزارة الثقافة والسياحة في جمهورية اليمن الديموقراطية - 1983

3 - شـييد المسـرح الجزائـري عبد القادر علولة - إصدار وزارة الثقافة - البيت الفني للمسرح - القاهرة .

4 - علـى جـناح الذكرى ( 4 أجزاء ) تأليف : رضا صافي - إصدار وزارة الثقافة - دمشق - 1986 .

5 - المســرح السـوري فـي مئة عام : 1847 - 1946 - تأليف : فرحان بلبل ، إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية - وزارة الثقافة - 1997

6 - المســرح في الأردن، تأليف : عبد اللطيف شما وأحمد شقم ، أصدار رابطة المسرحيين الأردنيين - عمان

7 - المسـرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري من 1959 إلى 1989 - إصدار وزارة الثقافة - دمشق - 1988

8 - المسرح المصري - الجزء الأول - تقديم وتحليل : حسن عطية - 1997

9 - المسرح المصري - الجزء الثاني - تقديم وتحليل : سمير عوض - 1997

10 - المسرح المصري - الجزء الثالث - تقديم وتحليل : سناء فتح الله - 1998

11 - المسـرح المصـري - الجـزء الـرابع - تقديـم وتحليل : فتحي العشري - 1998 (كتب المسرح المصري إصدار وزارة الثقافة - القاهرة )

12 - المسـرح المغربي، تأليف : محمد عزام -. إصدار اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1987

13 - المسرحية في الأدب العربي الحديث، تأليف : محمد يوسف نجم

14 - نظـرية المسـرح (في جزئين )، تحرير وتقديم : محمد كامل الخطيب - إصدار وزارة الثقافة - دمشق - 1994

■ ■ ■

# كتب المؤلف المطبوعة

## آ - المسرحيات

1 - الحفلة دارت في الحارة : الطبعة الأولى وزارة الثقافة - دمشق - 1974

2- الممثلون يتراشقون الحجارة : الطبعة الأولى - وزارة الثقافة- دمشق- 1975.
الطبعة الثانية - مكتبة ميسلون- دمشق- 1982.

3- العشاق لا يفشلون: : وزارة الثقافة - دمشق - 1977.

4 - لا تنظر من ثقب الباب : اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1978

5 - القرى تصعد إلى القمر : دار الكلمة - بيروت - 1980

6 - الجدران القرمزية : وزارة الثقافة - دمشق - 1980

7 - العيون ذات الاتساع الضيق ( ثلاث مسرحيات )
اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1980
- البيت والوهم
الطائر يسجن الغرفة
العيون ذات الاتساع الضيق

8 - ثلاث مسرحيات غير محايدة : دار الحقائق - بيروت - 1981
الصخرة والحفرة
قطعة العملة
الميراث

9 - يا حاضر يازمان : وزارة الثقافة - دمشق - 1982

10 - ثلاث مسرحيات للأطفال : اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1983
- حارس الغابة
- الصندوق الأخضر
- البئر المهجورة

11 - لا ترهب حد السيف : اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1984

12 - الجزيرة الخضراء ( للأطفال ) : مجلة الحياة المسرحية - العدد 48 - 2000

## ب - الدراسات


1 - المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة : وزارة الثقافة -دمشق - 1984

2 - أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي : الطـبعة الأولـى - إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق 1991

الطـبعة الثانـية - إصدار مكتبة مدبولي - القاهرة - 1996

3 - المسرح السوري في مئة عام : 1847 - 1946 - المعهد العالي للفنون المسرحية - وزارة الثقافة - دمشق - 1997

4 - المسـرح التجريبـي الحديث عالمياً وعربياً - إصدار مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - الدورة العاشرة - وزارة الثقافة - 1998


■■■

# فهرس الموضوعات



■■




## فرحان بلبل

- ولد في مدينة حمص – سورية – عام ١٩٣٧ .
- بدأ يعمل في المسرح منذ عام ١٩٦٨ كاتباً ومخرجاً وناقداً .
- ساهم في تأسيس ( فرقة المسرح العمالي بحمص ) عام ١٩٧٣ . وكان مديراً لها حتى الآن .
- أستاذ في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق منذ عام ١٩٨٧ .
- كتب ١٨ مسرحية أربعة منها للأطفال . وقام بإعداد عدد كبير من النصوص العربية والأجنبية لكي تناسب العروض المسرحية التي أخرجها .
- كتب الكثير من الدراسات النقدية في الصحف والمجلات السورية والعربية . وأصدر عدداً من الكتب في النقد المسرحي

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

250 ل.س في أقطار الوطن